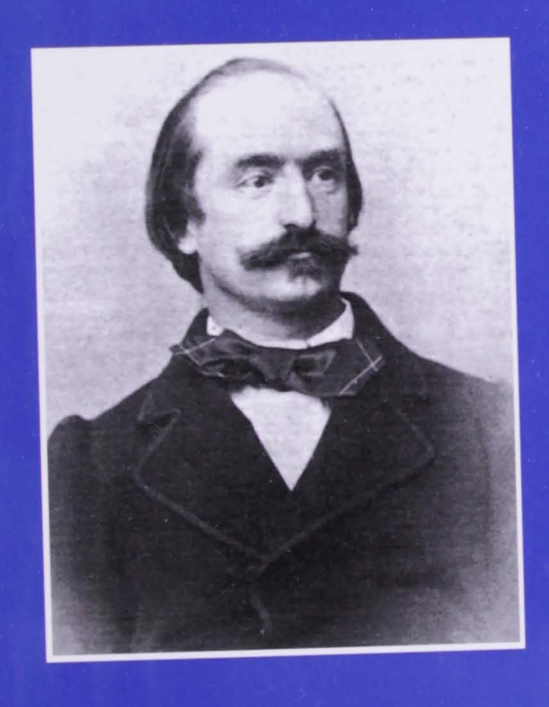
EDUARD HANSLICK

Sämtliche Schriften



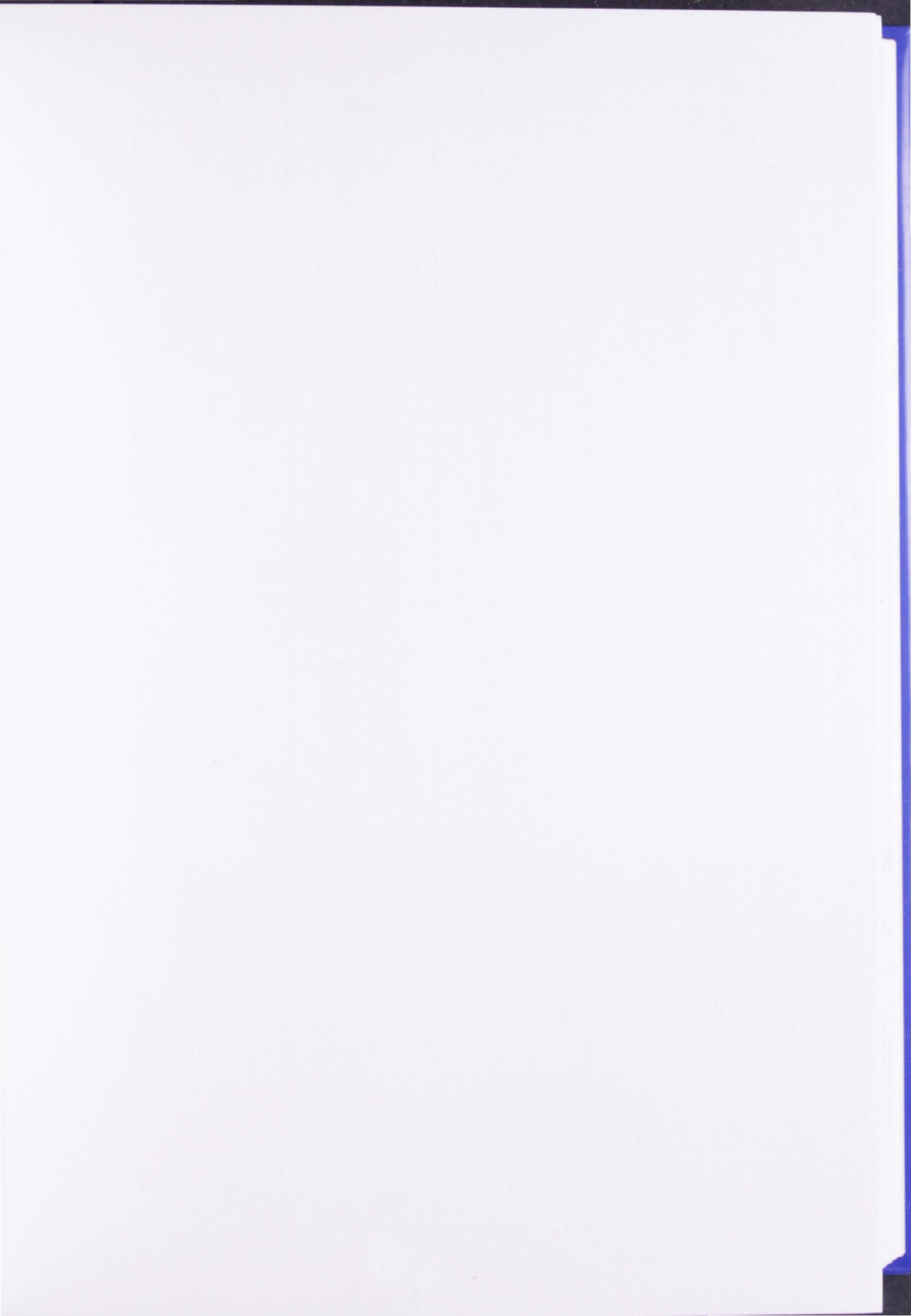
Historisch-kritische Ausgabe

Band I/6
Aufsätze und Rezensionen
1862–1863

herausgegeben von
Dietmar Strauß

Böhlau

Der sechste Band der neuen Hanslick-Gesamtausgabe enthält Texte der Jahre 1862 bis 1863. Es war Eduard Hanslicks letzte Wirkungsperiode bei der Wiener „Presse", kurz vor Gründung der „Neuen Freien Presse", deren musikalischer Chefkritiker er dann bis zu seinem Lebensende blieb. Inhaltlich sind die Texte weit gestreut. Neben Tageskritiken stehen grundsätzliche musikästhetische Essays (so zur deutschen und italienischen Oper), kulturhistorische Berichte oder grundsätzliche Reflexionen zum aktuellen Wiener Konzertleben (etwa über die Versuche Richard Wagners, dort Fuß zu fassen oder die Wiener Erstaufführungen von Bachs „Matthäuspassion" oder Gounods „Faust").
Seine hier erstmals ungekürzt vorliegenden Berichte über die Londoner Weltausstellung 1862 sind ein Lesegenuss erster Güte. Sie schildern teilweise ein surrealistisch anmutendes Inferno der aufkommenden Moderne und bestätigen unbewusst Erkenntnisse, die später Walter Benjamin in seinem „Passagen-Werk" formulierte.
Der Hauptessay beschäftigt sich mit den musikästhetischen Konsequenzen aus dem im 19. Jahrhundert als Krankheit empfundenen Phänomen der Langeweile, zu dem Hanslicks Kritiken manche Aufschlüsse bringen.





Böhlau



EDUARD HANSLICK

Sämtliche Schriften
Historisch-kritische Ausgabe

Band I, 6
Aufsätze und Rezensionen 1862–1863

herausgegeben und
kommentiert von

Dietmar Strauß

Unter Mitarbeit von Bonnie Lomnäs

Böhlau Verlag Wien · Köln · Weimar

Editionsleitung:
Clemens Höslinger
Dietmar Strauß

Gedruckt mit der Unterstützung durch den
Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung
und die VG Musikedition Kassel

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

ISBN 978-3-205-77990-2

http://www.boehlau.at
http://www.boehlau.de

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefrei gebleichtem Papier

Druck: Prime Rate Kft., 1047 Budapest.

Inhalt

Editorische Vorbemerkung

Der vorliegende Band der neuen Hanslick-Ausgabe enthält die Schriften der Jahre 1862 bis 1863, überwiegend Beiträge aus der Wiener „Presse". Manche Artikel erschienen kurz darauf in überregionalen Musikzeitschriften wie der „Niederrheinischen Musik-Zeitung" oder der Berliner Musikzeitung „Echo". Einen Teil überarbeitete Hanslick später für seine bekannten Sammelbände („Die moderne Oper", „Aus dem Concertsaal. Geschichte des Concertwesens in Wien, II"). Für diese Texte wurden wie in den bisherigen Bänden Lesartenverzeichnisse erstellt. Die Editionsprinzipien (vgl. die entsprechenden Ausführungen in den ersten fünf Bänden) blieben gleich. Die Lesarten selbst scheinen auf den ersten Blick Kleinigkeiten zu sein wie andere Schreibweise, Änderung von Sperrdruck zu normalem Abstand oder umgekehrt, kleinere Formulierungsänderungen, Aktualisierungen oder Hinzufügungen. Gravierende Änderungen bestehen hauptsächlich im Wegfall großer Textpartien oder der Neumontage, manchmal Hanslicks Einordnung in einen falschen Jahrgang beim Wiederabdruck. Da es sich in vielen Fällen um Mischkritiken handelt (in einem Artikel werden gelegentlich drei bis vier Konzerte rezensiert), entfallen im Wiederabdruck die Besprechungen ganzer Konzerte oder sie werden neu zusammengestellt und einem Künstler oder Komponisten zugeordnet. Eine grundsätzliche Änderung in Hanslicks Kritikertätigkeit, wie sie gerade in diesem Zeitabschnitt ab den 1860-er Jahren festzustellen ist, nämlich seine stärkere Gewichtung der aktuellen künstlerischen Leistung, kann man durch die Wiederabdrucke nicht belegen, weil gerade auch diese Teile weggelassen wurden. Insofern gibt diese Ausgabe nicht nur einen besseren Überblick über das Wiener Konzertleben dieser Jahre als Hanslicks eigene Edition, sondern verzeichnet viel genauer die geänderte Schreibhaltung Hanslicks mit seiner Zuwendung zur Leistungskritik. Diese ist natürlich auch motiviert durch Wiederholungen des schon einmal besprochenen Repertoires, die verstärkte Zurschaustellung der Künstler selbst und Hanslicks Auftragslage, über vom Programm her eher uninteressante Konzerte oder Ballette zu berichten, bei denen manchmal hochrangige Künstler mitwirkten, deren Leistung es zu würdigen galt.

Einige Passagen, Reiseeindrücke, Episoden oder Fragmente aus diesen Texten tauchen in Hanslicks Autobiographie „Aus meinem Leben" (AML) wieder auf. Zumeist steht dort ein neu formulierter Text, der den ehemaligen Zeitungsartikel quasi als Gedächtnisstütze benutzt, vielleicht gelegentlich Formulierungen paraphrasiert oder sogar übernimmt. Von diesen Minimal-

parallelen lohnte es nicht, Lesarten zu erstellen. Es wird darauf im Erläuterungsteil hingewiesen. Dabei ist Hanslicks Verfahren der Textmontage interessant. Er bewahrte offensichtlich alle seine Rezensionen auf und montierte bei Bedarf auch kleinste Einheiten in neue Texte hinein.

Inhaltlich sind die Texte weit gestreut. Neben Tageskritiken stehen grundsätzliche musikästhetische Essays (so zur deutschen und italienischen Oper), Reiseberichte, kulturhistorische Darstellungen (etwa zu den französischen Theaterprivilegien), aber auch grundsätzliche Reflexionen zum aktuellen Wiener Konzertleben (z. B. zu den Versuchen Richard Wagners, dort Fuß zu fassen, den Wiener Erstaufführungen von Gounods „Faust“ und Bachs Matthäuspassion oder den ersten Wiener Erfolgen von Johannes Brahms).

Eine wichtige Stellung in Hanslicks Leben als Musikkritiker nehmen seine Reisen zu Musikfesten und Weltausstellungen ein, wozu er sehr informative Reiseberichte verfasste, die einen weltoffenen Kosmopoliten zeigen. Seine hier erstmals ungekürzt vorliegenden Berichte über die Londoner Weltausstellung 1862 sind ein Lesegenuss erster Güte. Sie schildern teilweise ein surrealistisch anmutendes Inferno der aufkommenden Moderne und bestätigen unbewusst Erkenntnisse, die später Walter Benjamin in seinem „Passagen-Werk“ formulierte. Dieser Aspekt wird in den Erläuterungen ausführlich behandelt. Ansonsten charakterisieren und kommentieren diese die einzelnen Texte nur knapp oder befragen sie auf ihre ästhetische Relevanz hin. Dass diese kleinen Erläuterungen marginal ausfallen, ergibt sich aus dem Editionsrhythmus, der zur Verfügung stehenden Menge an Zeit und Raum. Ein noch ausführlicherer Kommentar bleibt der weiteren wissenschaftlichen Beschäftigung mit Hanslick vorbehalten.

Der Hauptessay beschäftigt sich mit dem Phänomen der Langeweile, einem Krankheitsbild des 19. Jahrhunderts, zu dem Hanslicks Kritiken manche Aufschlüsse bringen. Er zeigt außerdem, dass es bei Hanslick noch andere wichtige Beurteilungsmaßstäbe gibt als die aus „Vom Musikalisch-Schönen“ ableitbaren. In einer verknappten früheren Version habe ich diesen Text beim Wiener Hanslick-Symposion, das 2004 zum Gedenken an an seinen 100. Todestag stattfand, vorgestellt.

Der Band schließt mit dem üblichen wissenschaftlichen Apparat. Ein zusätzliches Verzeichnis der besprochenen Musikwerke wäre zwar wünschenswert, muss aber aus Zeit- und Platzgründen einem späteren Index vorbehalten bleiben. Vorderhand muss man zur Ermittlung von Rezensionen einzelner Werke über den Komponistennamen gehen.

Weitere Voraussetzungen klären die Aufsätze der ersten fünf Bände („Zur Neuausgabe von Hanslicks Schriften“, „Vom Davidsbund zum ästhetischen

Manifest. Zu Eduard Hanslicks Schriften 1844–1854“, „‚… O Praga! Quando te aspiciam …‘ Die Prager Berlioz-Rezeption und das Musikalisch-Schöne“, „Hanslicks Tannhäuser-Aufsatz im rezeptionsgeschichtlichen Kontext“ in Band I,1, „Die Geburt der Ästhetik aus der Kritik? Hanslicks ‚Vom Musikalisch-Schönen‘ im Umfeld seiner frühen Rezensionen“ in Band I,2, „Vom Kaffeehaus zum Katheder. Hanslicks Musikfeuilletons in der ‚Presse‘ und das Studium der Musikgeschichte“ in Band I,3, „Eduard Hanslick und die Diskussion um die Musik der Zukunft“ in Bd. I,4 sowie der Aufsatz von Markus Gärtner in Band I,5 „Der Hörer im Visier. Hanslicks und Liszts Prinzipienstreit über die wahre Art, Musik zu verstehen“). Außerdem sei hingewiesen auf die beiden Bände „Auf der Suche nach der poetischen Zeit. Der Prager Davidsbund“, Saarbrücken 1999, die ich zusammen mit Bonnie und Erling Lomnäs verfasste und herausgab. Darin geht es hauptsächlich um die historischen und ästhetischen Grundlagen des Prager Davidsbundes, zu dem neben Hanslick auch sein Freund und Mentor August Wilhelm Ambros gehörte, der später eine andere ästhetische Position bezog. Gerade zum Thema Neudeutsche Schule finden sich dort einige wichtige Texte aus dem Prager Kreis, die die Differenz zur Wiener Rezeption beleuchten.

Dank gebührt Ines Grimm (Berlin), Clemens Höslinger (Wien), Jitka Ludvová (Prag), Geoffrey Payzant (†) (Toronto) sowie den Mitarbeitern der Universitätsbibliothek Heidelberg (vor allem Martina Lüll und Richard Kolbe) und der Österreichischen Nationalbibliothek (vor allem Christa Bader und Alfred Martinek). Besonders hat sich wieder Bonnie Lomnäs, Stockholm, verdient gemacht, die bei der Redaktion dieses Bandes in vielfacher Weise behilflich war: sie las sämtliche Texte Korrektur, verfasste die Lesartenverzeichnisse, den Personenindex, das Verzeichnis der emendierten Druckfehler und half beim Kommentar. Auch Erling Lomnäs sei gedankt, der die redaktionellen Texte kritisch prüfte und viele Hinweise gab. Pia Ambrosch tippte die oft schlecht lesbaren Kopien der Zeitungstexte ab. Meine Frau Ruth half beim Korrekturlesen und machte Verbesserungsvorschläge zum Kommentarteil. Die wissenschaftliche Arbeit für diesen Band kam wie bei den zwei vorausgehenden nur aufgrund meiner eigenen Initiative und des Einsatzes von Privatkapital zustande. Eine grundsätzliche Darstellung der aktuellen Editionslage enthält mein Aufsatz „‚Eigentlich ein Skandal …‘“. Die Situation der Gesamtausgabe der Schriften Eduard Hanslicks.“ (Die Tonkunst 3, 2007, S. 258ff.). Immerhin ist es seitdem gelungen, die Publikation dieses Bandes durch eine großzügige Druckkostenbeihilfe des österreichischen Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Arbeit (FWF) zu ermöglichen, dem mein besonderer Dank gilt. Außerdem beteiligte sich auch diesmal dan-

kenswerterweise die VG Musikedition Kassel mit einer größeren Summe an den Herstellungskosten des Bandes. Dennoch bleibt zu wünschen, dass auch die aufwändige Basis- und Forschungsarbeit, ohne die es nicht die zu diesen Bänden käme, wieder institutionell gefördert wird.

Schwalbach, Stockholm im Februar 2008
Dietmar Strauß

Hanslicks Schriften 1862–1863

Texte und Varianten

Presse, 9. 1. 1862

Die Heimkehr aus der Fremde.

Von F. Mendelssohn-Bartholdy.

(Aufgeführt im Hofoperntheater am 5. und 6. Jänner.)

Ed. H. Ein einactiges Singspiel, „Die Heimkehr", ist alles, was das Opern-Repertoire in Deutschland von Mendelssohn besitzt. Selbst dieser „Besitz" ist nicht strenge zu verstehen, da er von keiner Bühne festgehalten, vielmehr überall nach kurzer Innehabung wieder aufgegeben wurde. Mendelssohn hat bekanntlich die „Heimkehr", sowie eine größere komische Oper, „Die Hochzeit des Camacho", als Jüngling geschrieben. Letztere brachte er 1827 in Berlin mit zweifelhaftem Erfolg zur Aufführung; die „Heimkehr" hatte er nur für eine Privatvorstellung in Freundeskreis bestimmt und niemals selbst veröffentlicht.

Wie sehr würde man irren, wenn man aus diesem dürftigen dramatischen Vermächtniß des so reich und vielseitig schaffenden Meisters den Schluß ziehen wollte, es sei ihm mit der Opern-Composition nicht recht Lust und Ernst gewesen! Man kann im Gegentheil sagen, daß durch Mendelssohn's ganze, glänzende Laufbahn sich die Sehnsucht nach dramatischer Wirksamkeit rastlos hindurchzieht, ohne jemals Befriedigung zu finden. In seinen „Reisebriefen" gibt uns der Componist selbst schon die anziehendsten Bekenntnisse über diesen Theaterdrang. Zuerst wendet er sich an Eduard Devrient. „Gib mir," schreibt er dem Freunde, „einen rechten Text in die Hand, und in ein paar Monaten ist er componirt; denn ich sehne mich jeden Tag von neuem danach, eine Oper zu schreiben; ich weiß, daß es etwas Frisches, Lustiges werden kann, wenn ich es jetzt finde; aber eben die Worte sind nicht da. Und einen Text, der mich nicht ganz in Feuer setzt, componire ich nun einmal nicht." Es ging Mendelssohn genau so, wie jemand, der zeitlebens nach einem Ideal von einer gBraut sucht, es nirgend findet und richtig als Hagestolz stirbt.

Warum die Oper mit Devrient (für welche bereits „ein italienischer Carneval mit einem Schweizer Ende" projectirt war) nicht zu Stande kam, wissen wir nicht. Hierauf ist es Immermann, den Mendelssohn um einen Text angeht. Der Componist, inzwischen noch durch die Einladung angefeuert, eine Oper für München zu schreiben, einigt sich mit dem Dichter dahin, Shakspeare's „Sturm" als Oper zu bearbeiten. Voll Vertrauen auf Immermann's Befähigung, erwartet Mendelssohn von ihm „einen vortrefflichen Text". Daß Immermann eine ausgesucht unmusikalische Na-

tur war, hart und spröde als Lyriker, hat Mendelssohn entweder übersehen oder er hielt es für unerheblich; seiner großen, idealistischen Anschauung genügte es, „daß Immermann wirklich ein Dichter sei“. Auch aus diesem Zusammenwirken wurde nichts, obwol der vierundzwanzigjährige Componist durch die Annahme der Musikdirectorstelle an dem von Immermann geleiteten Theater in Düsseldorf, sowol dem Manne als der Richtung jetzt näher gerückt war. Ueber den Grund der Entfremdung zwischen beiden Künstlern liegt gegenwärtig der glaubwürdigste Aufschluß, nämlich von Eduard Devrient, vor. „Immermann,“ berichtet er, „war gewohnt, allen Widerstand zu besiegen; Mendelssohn, keinen zu ertragen. Immermann's herbe und eisenstirnige Natur stieß gleich anfangs mit Mendelssohn's verwöhnter Reizbarkeit so schlimm zusammen, daß ein rascher Bruch des Directions-Verhältnisses entstand.“*) In diesem Bruch ging denn auch das ersehnte Opernproject unter.

Mendelssohn's Vater, der als Kaufmann auch die Künste zunächst nach dem äußeren Erfolge taxirte, und ohne Zweifel durch den jungen Ruhm eines andern Berliner Banquiersohns (Meyerbeer) etwas aufgeregt war, suchte seinen Felix zu überreden, dieser möchte eine Oper entweder für Paris schreiben, oder doch wenigstens das Libretto bei einem französischen Autor bestellen und ins Deutsche übersetzen lassen. In dem mildesten Ton kindlicher Ehrerbietung, aber mit der Kraft einer heiligen Ueberzeugung lehnt Mendelssohn diese Vorschläge ab**). Er erlaubt sich vorerst die Vermuthung, daß Papa die französischen Texte „mehr nach dem Erfolge, den sie haben, billige, als nach ihrem wirklichen Werthe“. Er wolle in Deutschland bleiben und wirken. Freilich sehe er, wie man anderswo besser bezahlt und mehr geehrt wird, auch freier und lustiger lebt, wie man aber in Deutschland immer fortschreiten, arbeiten und niemals ausruhen muß. „Und zum Letzten halte ich mich.“ Ihn verletzte die „Unsittlichkeit“ von Opern, wie „Robert der Teufel“, „Fra Diavolo“ etc. „Es hat Effect gemacht“, schließt Felix, „aber ich habe keine Musik dafür. Denn es ist gemein, und wenn das heut' die Zeit verlangte und nothwendig fände, so will ich Kirchenmusik schreiben.“

Mit dem, was uns Mendelssohn in den „Reisebriefen“ über seine mühevolle Brautfahrt nach einer Oper selbst erzählt, war jedoch sein leidenschaftliches Werben lange nicht beendet. Es sollte sich thatsächlich bis in seine letzten Lebenstage ziehen. Es dürfte manchem unserer Leser unbekannt sein, daß

*) Ed. Devrient, „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“. IV. Band. S. 266.
**) „Reisebriefe“, S. 286.

Mendelssohn auch mit unserem Landsmann Otto Prechtler über ein Opernproject präludirte. Prechtler erzählt (in Frankl's „Sonntagsblättern“ vom Jahre 1842) eine Besprechung mit Mendelssohn über ein von diesem gewünschtes Libretto, das schon früher Gegenstand ihrer Correspondenz war. Dabei läßt er Mendelssohn sagen: „Ich kann dem Publicum keine Opfer bringen; das Publicum muß – fühlt es Lust, meine Musik anzuhören – mir das Opfer bringen, auf das zu verzichten, was ihm gewohnt ist und schmeichelt. Viele nicht unbedeutende Talente der Gegenwart können es nicht über sich bringen, zu scheinen, was sie sind; sie verleugnen beifallsdürftig ihr besseres Wollen und Können, und vergessen oft ganz, gelingt ihnen ein falscher Wurf, ihrer höheren Sendung. Bleiben wir auch in der Oper bei der Darstellung rein menschlicher Gefühle und Leidenschaften; überreden wir uns nicht, daß es nöthig sei, um großartig zu wirken, den blutbesäeten Pfad französischer Romantik zu betreten. Deutsche Kunst wirkt mit edleren Mitteln; möge der Deutsche nur einmal daran glauben und sich selbst achten lernen!“ So blieb der Meister sein lebelang den Grundsätzen einer rigorosen künstlerischen Sittlichkeit treu. Leider war es ihm nicht vergönnt, den Sieg derselben in einem großen musikalischen Drama leibhaftig zu bethätigen. Die Arbeit mit Prechtler kam nicht zu Stande, und die Composition von Geibel's „Loreley“ hatte Mendelssohn kaum begonnen, als ein rascher Tod ihn hinwegraffte. Ein Finalsatz (Sopranarie mit Chor) ist das Einzige, was von diesem letzten, unvollendeten Opernversuch Mendelssohn's veröffentlicht und durch Concert-Aufführungen bekanntgeworden ist.

Mendelssohn's fruchtloses Ringen nach der Oper findet in dem Leben seines Freundes Schumann ein merkwürdiges Seitenstück. Auch Schumann hat, zwar nicht wie Mendelssohn, im Anfang seiner Laufbahn, aber desto glühender im Mannesalter, nach einer dramatischen Verwendung seines Talents gestrebt. Die Oper „Genovefa“ (bekanntlich in Leipzig mit sehr schwachem Erfolg gegeben und seither verschollen) war die einzige Frucht dieses Ringens. Dutzende von historischen und phantastischen Stoffen hatte sich Schumann notirt, um aus ihnen Opernsujets zu wählen. Bei allem Mitgefühl für diese herben Prüfungen der großen Tondichter, darf man sich nachträglich doch den Trost vergönnen, daß beide für die Oper nicht geschaffen waren. Ein Componist, den die Natur seines Talents, nicht blos die Bildung, zu dramatischem Schaffen hintreibt, würde trotz alledem thatsächlich Opern geschrieben haben, und zwar Opern, die auf die Nation wirkten. Er hätte es gar nicht vermocht, so lang und ängstlich nach dem „Text, wie er sein soll“, umherzusuchen. Man denke, wie wenig

– leider zu wenig – wählerisch der dramatisch höher begabte Schubert vorging, wenn sich ihm Gelegenheit bot, fürs Theater zu componiren. Fast dürfte man behaupten, die Opern-Componisten Schumann und Mendelssohn seien uns verloren gegangen, weil sie in der Textfrage zu kritisch, der Opern-Componist Schubert, weil er darin zu kritiklos war. In ihrem Verhältniß zur Bühne zeigen Mendelssohn und Schumann, die beiden Häupter der romantischen Instrumentalmusik, eine auffallende Verwandtschaft mit der romantischen Dichterschule, unter deren Einfluß sie ja von Haus aus standen. Welche Anstrengung, welchen Ehrgeiz wendeten die Tieck, Schlegel, Immermann daran, gerade als dramatische Dichter zu gelten! Und was brachten sie zuwege? Wunderlich geistreiche Spielereien, Bücherdramen, Curiosa, die in gewagtem Versuch über eine und die andere Bühne huschten, und dem Gemüth der Nation für immer fremd blieben. Wie ist doch dies Tasten und Suchen grundverschieden von der instinctiven Naturkraft, mit welcher Goethe, Schiller frisch aufs Drama losgingen!

Was wir von Mendelssohn's Opernmusik kennen, hat uns in der (auf Grund seiner musikalischen Individualität von vornherein erlaubten) Meinung nur bestärkt, daß die Oper niemals mehr als ein künstlich abgeleiteter, schwächerer Arm seines epischen und lyrischen Talentes geworden wäre. Allerdings überraschen uns in jedem seiner Oratorien und Cantaten Musikstücke, deren „dramatisches" Leben wir mit besonderm Nachdruck rühmen: man denke an die Chöre der Juden im „Paulus", an die Baalspriester im „Christus", von der „Walpurgisnacht" gar nicht zu reden. Allein die Folgerung von derlei in einer epischen Umgebung „dramatisch" wirkenden Stellen, auf einen eminenten Beruf für die Oper, gehört zu den trügerischesten, die es geben kann. Die „Heimkehr aus der Fremde" bekräftigte uns neuerdings diese Ansicht. An eine anspruchlose Jugendarbeit wird freilich niemand den Maßstab legen, zu welchem allenfalls die vollendete „Loreley" berechtigt hätte; dennoch ist Mendelssohn's Persönlichkeit so früh entwickelt und in seinen Jugendwerken ausgeprägt, daß diese, wenigstens über die Hauptrichtungen seines Talents, ein erhebliches Wort mitsprechen dürfen. Das Libretto gehört, bei sehr mäßigem Aufwand an Geist und Erfindung, dennoch nicht zu den schlechtesten. In das idyllische Bild einer Familie, die durch die Heimkehr des langersehnten Sohnes überrascht werden soll, drängt sich mit wirksamer Komik die wunderliche Gestalt eines Abenteurers, der, keck und harmlos zugleich, sich für den Erwarteten ausgibt, natürlich nur, um die ergötzlichste Beschämung zu ernten. Leider macht in der ganzen Kleinigkeit ein platter Dialog sich mit mehr als Kotzebue'scher Geschwätzigkeit breit.

In der Musik vermissen wir zunächst, was den Dramatiker anzeigt, das kräftig entschiedene Colorit. Ueberall gebrochene, unbestimmte Farben. Der, Mendelssohn eigenthümliche, abgedämpfte Ton, die kleinen und kleinlichen Züge der Melodie hemmen durchweg die Entschiedenheit des Ausdrucks; Freude und Trauer erklingen in dem herabgestimmten Klang energieloser Sentimentalität. Für den Abenteurer Kauz, die eigentliche Hauptfigur, fehlt es der Mendelssohn'schen Musik an jeder Spur von Humor, wie schon dessen erste Ariette nur zu deutlich darthut.

Mit der Entschuldigung, es handle sich hier eben um ein „Liederspiel", wo die Alleinherrschaft des Lyrischen im Rechte sei, langt man in unserm Fall nicht aus. Nicht nur ist der Titel „Liederspiel" sehr ungenau für eine Operette, die zur guten Hälfte aus Duetten und Terzetten besteht, endlich ein Finale enthält – es ist auch die Qualität des Lyrischen, abgesehen von dessen quantitativem Vorwiegen, welche uns nicht befriedigt. Selbst als bloße „Lieder" betrachtet, sind diese Gesänge von sehr dürftiger Erfindung und recht lauem Ausdruck; vielen derselben wüßten wir, offen gestanden, nichts weiter nachzusagen, als daß sie einfach langweilig sind. Auch in Schubert's „häuslichem Krieg" herrscht das lyrische Element vor, aber in welcher Fülle von Originalität und Farbenpracht! Schubert gehabt sich darin als reicher Herr, und greift mit vollen Händen aus seinem Melodienschatz, gerade als ob das kleine Singspiel sein erstes und letztes Werk bliebe. Mendelssohn hingegen gleicht in seiner „Heimkehr" einem anständig bemittelten Mann, welcher sich sorgsam überwacht, ja nicht mehr auszugeben, als für den geringfügigen Anlaß eben passend sei. Bei wunderbar frühreifer Kenntniß aller Kunstmittel, verfährt der Componist doch häufig recht unpractisch. So wenn er den jungen Soldaten seinem Bauernmädchen ein Ständchen „vom Geisterreich" singen läßt, dessen gemüthlos „elfenmäßige" Melodie die Violinen mit pizzikirten Accorden umhüpfen. Oder wenn ein pathetisch langsamer Instrumentalsatz (Nr. 11), lang wie ein Entre-Act, sich bei leerer Scene abspinnt. Oder selbst, um eine bezeichnende Kleinigkeit zu erwähnen, wenn nach dem Schlußchor das Orchester, anstatt in vollem Jubel auszuschmettern, in ein Diminuendo verfällt und die Oper pianissimo abschließt.

Wenn wir die Schattenseiten des Werkes ausführlicher als dessen Lichtstreifen hervorheben, so geschieht dies gewiß nicht aus Mangel an Pietät für einen großen Meister, sondern weil ohnehin jedermann weiß, welche Vorzüge selbst den schwächsten Compositionen Mendelssohn's innewohnen. Es braucht demnach kaum gesagt zu werden, daß auch in der „Heimkehr" edles Maß, künstlerische Reinheit und treuer deutscher Sinn herrschen; daß nir-

gends Rohes oder Häßliches sich regt, vielmehr Grazie und Gemüthlichkeit das Wort führen und selbst geistreiche Züge nicht fehlen. Wie frisch und frühlingsfroh schwingt sich z. B. das Terzett in *A-dur* auf, das wir als das reizendste Stück rühmen könnten, fiele nicht Mitte und Schlußsatz desselben so tief unter den Anfang herab. Wie allerliebst wird ferner jedesmal der Schlußvers der (unbegleiteten) Nachtwächter-Serenade von einigen breit aushallenden Accorden des Orchesters emporgehoben! Allein selbst das Hübsche und Gute in der „Heimkehr“ bleibt Miniatur-Malerei, die von der Bühne herab jeden Eindruck verfehlt.

Wir können daher die Aufführung dieser Novität keinen glücklichen Einfall nennen, und uns deren höchstens insofern freuen, als sie etwa bestimmt war, die Pietät eines italienischen Directors für deutsche Kunst auszudrükken. Auf die Darstellung hatten die Fräulein Bettelheim und Lichtmay, die Herren Walter, Hölzel und Mayerhofer rühmlichste Sorgfalt verwendet. Herr Proch dirigirte die Novität, welcher das Publicum mit großer Aufmerksamkeit aber sehr mäßiger Aufregung beiwohnte.

Presse, 15. 1. 1862

Concerte.

Ed. H. Wenn wir heute nach einer mehrwochentlichen Unterbrechung den Ariadnefaden einer verwirrend weitläufigen Saison wieder aufnehmen, so geschieht dies allerdings unter dem Druck einer publicistischen Schul-
5 denlast, die wir nicht mehr tilgen können. An diesem zum Glück äußerst unschädlichen Deficit trug indeß nicht Lauheit im Beruf die Schuld, sondern eines jener klinischen Geduldspiele, in denen uns die Natur oft zu sehr unpassend gewählten Zeiten hübsch stillhalten läßt. Das letzte Concert, dessen wir uns jenseits dieses Zwischenfalles erinnern, war das von Fräulein Betti
10 Wiswe, einer von Herrn Dachs ausgebildeten, correcten und angenehmen Pianistin, die reichlichen Beifall erntete und ihn auch überall verdiente, wo ihre geringe physische Kraft ausreichend war. Dann kam eine athletische Sängerin, blond von Haaren, dunkel von Namen, gleich darauf die Krankheit, und – jetzt kommt die Lücke.
15 Nichts wissen wir von Herbeck's Symphonie, diesem Zankapfel entgegengesetzter Meinungen, nichts von den vielgerühmten drei Concerten Dreyschock's, nichts von den letzten Hellmesberger'schen Quartett-Soiréen. Man rühmt uns den anmuthigsten Beschluß derselben. Es war

Mendelssohn's *A-dur*-Quartett gewählt – man weiß, wie reizend Hell-
20 mesberger es vorträgt! und Schumann's Clavier-Quintett, mit welchem Fräulein Julie v. Asten einen ungewöhnlichen Erfolg erzielte.

Auch das jüngste Concert der „Sing-Akademie" bezeichnet für uns einen Verlust, sei er von der öffentlichen Stimme immerhin als ein ziemlich mäßiger angeschlagen. Das Publicum scheint eben die Meinung jener Kriti-
25 ker zu theilen, welche das ununterbrochene Vorführen von nur geistlichen Chören, deren Mehrzahl sich überdies in Styl und Stimmung ähnelt, ermüdend finden. Auch wir müssen die Ansicht wiederholen, daß die Sing-Akademie ihren Schwerpunkt in der Aufführung ganzer Oratorien suchen müsse, bei der Zusammenstellung von einzelnen Chören hingegen die
30 geistliche Abtheilung durch Hinzufügung einer weltlichen heben möge. Zur Beruhigung musikalisch frommer Seelen fügen wir die Versicherung bei, daß ein Concert, bestehend aus lauter Frühlingschören oder aus lauter Liebesliedern, ebenso monoton ausfiele, und für uns persönlich noch ungleich ermüdender. Wäre die „Sing-Akademie" nicht an die Theilnahme des Publicums
35 gewiesen, sondern allenfalls der Salon eines reichen Musikfreundes, dann würden wir auch die strengste Exclusivität innerhalb eines so würdigen Gebietes nicht anlasten. Allein *„L'art de vaincre est perdu sans l'art de subsister"*, wie die französische Inschrift auf einem alten Prager Militärbackhaus lautet. Der Satz ist etwas ungeistlich aber wahr; die Sing-Akademie scheint
40 ihn stillschweigend durch ihre neueste Ankündigung anzuerkennen, welche das Publicum zu Schumann's „Pilgerfahrt der Rose" einladet.

Der Pianist Herr Treiber gab Samstag sein drittes und letztes Concert. In seinen Programmen war durchweg das dankenswerthe Streben bemerkbar, neben allbekanntem Classischen und Modernen auch halbver-
45 gessene Compositionen guter Meister vorzuführen. Allein der Concertgeber traf weder eine glückliche Wahl mit Hummel's ermüdend spielseliger *fis-moll*-Sonate, noch mit Mendelssohn's jugendlichem Sonatenversuch *op.* 6, noch endlich mit einem Claviertrio von Marschner, der sich bekanntlich mit der Kammermusik nur sehr nebenbei und oberflächlich
50 einließ. Weit dankbarer sind wir Herrn Treiber, daß er Moscheles' *G-moll*-Concert aus langem Schlafe erweckte. Wir begreifen vollkommen die Strömung der Zeit, die, geschwellt von den neuen Klängen Chopin's, Mendelssohn's und Schumann's, den älteren Meister schnell beiseite drängte, allein wir können seinen Namen nicht ohne dankbare Pietät
55 nennen. In einer entsetzlich sterilen Epoche der Clavier-Composition hat Moscheles deren Glanz und Würde verhältnißmäßig hoch aufrechtgehalten. Wäre seiner gediegenen Schulung, dem Ernst seines Wissens und Wollens

eine gleiche Kraft der Phantasie zur Seite gestanden, wir müßten ihn zu den ersten Meistern der modernen Claviermusik zählen. Seine besten Werke, das
60 *G-moll*-Concert, die Etüden und andere, verdienten noch immer gespielt zu werden. Es sind dies die Compositionen seiner zweiten Periode, in welcher Moscheles nach überwundener Oberflächlichkeit des Virtuosenthums seine volle Kraft zu größeren Zielen zusammenfaßte. Später hat er, offenbar gefangen durch den jugendlichen, fremdartigen Zauber der Mendelssohn'schen
65 und Schumann'schen Klänge, seinen früher klar abgeschlossenen Erfindungen eine romantische Tiefe und Bedeutsamkeit zu geben versucht, welche er aus eigenen Mitteln doch nur sehr unvollkommen zu bestreiten vermochte.

Das *G-moll*-Concert imponirt heute noch durch breite Anlage, gediegene und eigenthümliche Erfindung, durch Glanz und Zartheit des Details. Was
70 hin und wieder an Passagenwerk oder kleinen Melodienzügen veraltet erscheint, verschwindet gegen die Tüchtigkeit des ganzen Werkes, das sich im Adagio (von dem breit anschwellenden Tremolo der Streich-Instrumente) zur Höhe echtester Poesie erhebt. Herr T r e i b e r spielte das von H e r b e c k dirigirte Concert sehr tüchtig und im Geist der Composition; eine andere Art
75 von Styl und Bravour, zwei C h o p i n 'sche Stücke nämlich, fanden ihn nicht minder sattelfest. Ein Zug, der uns in manchen Vorträgen dieses tüchtigen Pianisten stört, und der ihm leicht gefährlich werden könnte, ist die Neigung zu weicher, schwärmender Sentimentalität. Sie verführt ihn nicht blos, das Weiche und Zärtliche noch weicher und zärtlicher zu machen, d. h. die
80 festen Formen zu lockern und zu verwischen, sondern auch an ungehörigem Ort einzelne Töne oder Tonreihen durch empfindelndes Hervorheben aus dem Zusammenhang oder doch aus dem Charakter zu reißen. Diese vielen kleinen Accente, diese gefühlsseligen Ritardandos und Diminuendos machen den Eindruck des Unmännlichen, ja geradezu Frauenzimmerlichen. Wenn
85 wir Herrn T r e i b e r auf diese Gefahr aufmerksam machen, so geschieht es gewiß nur, weil wir ihn als Virtuosen und Musiker aufrichtig schätzen und gern noch unbedingter schätzten.

Die gleiche Absicht ermuthigt uns, noch auf eine andere, damit enge zusammenhängende Gewohnheit hinzuweisen, welche seine Erfolge nicht un-
90 wesentlich beeinträchtigt. Es fällt hart, einem jungen Künstler zu sagen, daß er am schönsten anzuhören sei, wenn man ihn nicht ansieht, – indessen wird er uns einmal dafür Dank wissen. Herr T r e i b e r liebt es, – vielleicht ohne es zu wissen – den ganzen Entwicklungsgang seiner überschwenglichen Empfindung während des Spiels zugleich mimisch darzustellen. Nun kennen
95 wir nichts Störenderes, als wenn ein Pianist bei jeder Fermate die Augen gen Himmel erhebt, zu jedem Moll-Accord das Haupt schmerzlich verneinend

schüttelt, und bei einer Figur von sechs accentuirten Noten sechsmal mit dem Haupte nickt. Ist dies alles, wie wir gerne glauben, bei Herrn Treiber unwillkürlicher Ausbruch des Gefühls, dann muß er dieser Ausbrüche um
100 jeden Preis Herr werden. Es ist durchaus nicht gleichgiltig, wie ein Spieler während des Spielens sich geberdet.

Wir haben vorher zweier Mädchen erwähnt, Julie v. Asten und Betti Wiswe; ihre musterhaft ruhige, unaffectirte Haltung könnte manchem Manne zum Vorbild dienen. Wahre Empfindung strömt durch die Töne allein sicher und
105 unmittelbar in das Gemüth der Hörer; für das, was der Spieler mit Augen, Kopf und Achseln ausdrückt, gibt ihm niemand einen Groschen. Ein großer und berühmter Pianist, der gegenwärtig auf die Ausbildung Treiber's den freundschaftlichsten Einfluß nimmt, hatte bei seiner ersten Kunstreise, als er noch mit der ungebrochenen Lust und Kühnheit eines jungen Herku-
110 les die Tasten knebelte, erfahren müssen, wie man an seinem erstaunlichen Spiel den Mangel an Seele bedauerte. So an seiner Empfindung angezweifelt, glaubte er fortan diese am Clavier äußerlich legitimiren zu müssen, und so kam es, daß er häufig mit dem Ausdruck eines sterbenden Laokoon gegen den Plafond blickte, während seine Finger an einer harmlosen Romanze tän-
115 delten. Der berühmte Virtuose ist dieser Untugend späterhin bis auf einen kleinen Rest wieder losgeworden, allein es wird ihn Mühe genug gekostet haben. Herr Treiber schloß seine Vorträge mit Mendelssohn's *G-moll*-Concert unter allgemeinem Beifall. Eine mit hübschen Mitteln ausgestattete Sängerin sang mehrere Lieder, d. h. sie nahm einen Mundvoll Stimme und
120 gab ihn, vermischt mit beliebigen Noten und Worten, den Hörern von Tact zu Tact heraus.

Von den Concerten des Herrn Remenyi hörten wir das zweite. Der Name dieses Violin-Virtuosen ist erst seit einigen Jahren in weiteren Kreisen genannt. Man las zwar von seinen glänzenden Erfolgen in England, Nordame-
125 rika und Ungarn, ohne daß Remenyi deshalb unter die großen europäischen Künstler gerechnet wurde. Nun haben wir diese interessante Erscheinung auf deutschem Boden kennen gelernt, nicht ohne ihr manch eigenthümliche und glänzende Seite abzugewinnen. Wir halten Remenyi im Grunde für eine echte Künstlernatur; die tiefe Empfindung, mit der er einfache Volkslieder vorträgt,
130 das elementarische Feuer, das ihn im Allegro fortreißt, sagen uns, unterstützt von der ganzen Art seines Auftretens, sofort, daß hier keine künstlich aufgestutzte Specialität vor uns steht. Allein zu dem wahrhaften Besitz der Kunst, in dem Sinne der großen Culturvölker, können wir Remenyi dennoch nicht zählen, dazu steckt seine musikalische Anschauung zu fest in dem
135 Erdreich seiner nationalen Traditionen. Um ein großer Künstler schlechtweg

zu heißen, ist Remenyi in seinem Horizont zu begrenzt und unfrei; allein als den virtuosesten und wahrscheinlich gebildetsten Interpreten ungarischer Musik müssen wir ihn wol gelten lassen. Liszt hat in seinem Buche *„Des Bohémiens et de leur Musique en Hongrie"* Remenyi ein eigenes Ca-
140 pitelchen (*p.* 329) gewidmet. Bei aller Auszeichnung, die Liszt, in Ausdrücken liebenswürdigster Herzlichkeit, dem jungen Geiger erweist, betrachtet er ihn doch nur als den begabtesten, ja einzigen Erben des musikalischen Zigeunergeistes. Er bestimmt ihm nur *„une place toute spéciale dans la galerie des hommes, qui ont relevé quelque branche dépérissante de l'art"*. Dieser ab-
145 sterbende Kunstzweig ist eben die Zigeunermusik. Remenyi allein hat in Liszt die Erinnerung an den großen Bihary wieder lebendig, denn er hat das *„idéal bohémien"* zu dem seinigen gemacht. Liszt lobt den Eifer, mit welchem Remenyi auch classische Violin-Compositionen, Bach, Spohr und Mendelssohn, studire; allein nach solchen Productionen kehre er
150 „mit verdoppeltem Aufschwung zu seinen *Lassan* und *Frisska's* zurück, als wollte er stillschweigend dem Publicum sagen: Seht wie viel schöner als dies Alles doch die Musik ist, die wir Zigeuner machen!" Liszt's Urtheil ist hierin so gut wie maßgebend. Wir fanden es insofern ganz bestätigt, als uns Remenyi nur im Vortrag von ungarischen Volksweisen wahrhaft originell
155 und musikalisch erfüllt erschien. Dennoch dürfte er gegen die Zusammenstellung mit den Zigeunern insofern protestiren, als er in ihnen weit mehr die Verderber als die Pfleger der ungarischen Musik erblickt.

Wir müssen, da Liszt's Ausspruch leicht mißverstanden ist, ausdrücklich hervorheben, daß Remenyi den barbarischen Ungeschmack, die sinn- und
160 zügellose Ungestalt, in welcher die ungarischen Zigeuner namentlich langsame Sätze spielen, vermeidet und die Melodien einfach und musikalisch correct vorzutragen strebt.

Nur in wenigen Stücken, wie in der Transscription der „Schwalbe", fanden wir ihn diesem asiatischen Dämon verfallen. Remenyi sucht ferner
165 durch eine Reihe eigener „nicht-ungarischer" Compositionen sich ausdrücklich von jeglicher schwarzen Verwandtschaft zu befreien und auf allgemein künstlerischen Boden zu stellen. Was wir davon hörten, hat uns freilich sehr unbefriedigt gelassen. Das „Concertstück" und die sehr unvortheilhaft an Berlioz erinnernde „Fee Mab" ziehen einen sehr geringen, unbedeutenden
170 Inhalt in ermüdenden Wiederholungen form- und styllos in die Breite. Sehr hübsch hingegen ist der erste Satz einer „Mazurka", dem leider ein ganz italienischer sentimentaler Mittelsatz nach Art des „Lucia"-Sextetts folgt.

Remenyi's erstes Concert soll sehr besucht gewesen sein; das zweite war schütter besetzt, kaum dichter als Herrn Treiber's letzte Produc-

175 tion. Allein da konnte man den Unterschied zwischen einem rein deutschen und einem magyarisch-gemischten Publicum wahrnehmen und was solch ein westöstlicher Divan werth ist. Nach den „ungarischen Liedern" vollführte der halbgefüllte Saal einen Beifallsorcan, daß man meinte, es wimmle von jauchzenden Zuhörern die ganzen Treppen und bis in den Hof hinab.

180 Der Aufführung von Beethoven's „Neunter Symphonie" im letzten Philharmonischen Concert können wir nur in Kürze, aber mit rühmendem Lobe erwähnen. Konnte sie auch an Schwung und Kraft nicht die grandiose Festproduction beim Schillerfest erreichen, so war doch alles correct, durchsichtig und wohl nuancirt. Kleinigkeiten, wie ein momentanes Schwanken in 185 der „Hymne", die unreine Stimmung der Pauken u. dgl., kommen gegen die Lösung einer solchen Riesenaufgabe gar nicht in Betracht. Die Damen Dustmann und Bettelheim, die Herren Walter und Hrabanek hatten die ebenso schwierigen als undankbaren Solopartien mit dankenswerther Pietät übernommen. Der verdienstvolle Dirigent des Ganzen, Herr 190 Dessoff, wurde nach der Symphonie wiederholt gerufen.

Außer der „Neunten" hörten wir in diesem Concert Schumann's „Ouvertüre, Scherzo und Finale", dann die bekannte Alt-Arie aus „Mitrane" von Rossi (1688), gesungen von Fräulein Bettelheim. Es freut uns, daß diese fleißige und bescheidene Sängerin einen schönen Erfolg erntete. Den langsa-195 men Satz sang sie mit warmer Empfindung, die tiefen Töne brachte sie voll und rund, ohne sie zu quetschen. Im Allegro ist Fräulein Bettelheim noch etwas unfrei, der volle Körper ihrer Stimme macht ihr noch zu schaffen, in höherer Lage auch mitunter die Reinheit der Intonation. Trotzdem sind die großen Fortschritte der erst sechzehnjährigen Sängerin unverkennbar, und 200 wenn es wahr ist, daß um den Besitz unserer „ersten Altistin" sich bereits alle europäischen Höfe streiten, so können wir diesem Schlag gegenwärtig doch etwas beruhigter entgegensehen.

Lesarten (*WA Conc. II, 266f. unter* **Virtuosen**)

Liszt] Lißt *grundsätzlich*
1–41) **Concerte.** ... einladet.] *entfällt*
42f.) Der ... Programmen war] In den Concerten des Pianisten Wilhelm Treiber war
47) *fis-moll*-Sonate,] *Fis-moll*-Sonate,
47f.) Sonatenversuch] Sonatenversuche
67f.) vermochte. *Absatz* Das] *ohne Absatz*

73) echtester] echter
87f.) schätzten. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
88) enge] eng
101–104) geberdet. ... Wahre] geberdet. Wahre *ohne Absatz, Rest entfällt*
106) niemand] Niemand
107) Pianist,] Pianist (Dreyschock),
108) den freundschaftlichsten] freundschaftlichen
122) Von ... zweite.] *entfällt*
123) dieses Violin-Virtuosen] des Violin-Virtuosen Remenyi
136f.) allein als] aber als
138) wol] vielleicht
150) *Frisska's*] *Friska's*
152) machen!"] machen"!
154) wahrhaft] *entfällt*
158–172) Wir ... folgt.] *entfällt, weiter ohne Absatz*
180–202) Der ... entgegensehen.] *entfällt*

Presse, 21. 1. 1862

Musik.

(Dreyschock. Historische Concerte. Ambros' „Geschichte der Musik".)

Ed. H. Alexander Dreyschock gab am 18. d. M. sein viertes und letztes
5 Concert. Man hat die ganze Reihe seiner Productionen so zahlreich besucht und beifällig ausgezeichnet, als es gegenüber einem der hervorragendsten Virtuosen der Gegenwart zu erwarten stand.

Ein Künstler, der in Wien so oft gehört und besprochen wurde, wie Dreyschock, bietet der Kritik nur mehr geringen Stoff. Wir wissen längst, daß
10 Dreyschock die gesammte Technik seines Instrumentes, und zwar nach allen Richtungen hin zur Bravour gesteigert, nahezu unfehlbar beherrscht. Wir haben zu viel Respect vor der Höhe des gegenwärtigen Clavierspiels, um auch nur die rein technische Virtuosität, wenn sie in einer Ausbildung wie bei Dreyschock vorkommt, als etwas Geringfügiges zu behandeln. In dem
15 Vortrag dieses Künstlers haben wir überdies stets mehr als die blos äußere Kraft, nämlich auch eine innere geschätzt, die sich als gesunde Frische, als jugendlich feurige Kampflust kundgibt und der Folie einer gründlicheren musikalischen Bildung nicht entbehrt. Ueber die Grenzen von Dreyschock's

Darstellungsvermögen konnten wir uns nicht täuschen. Hinreißend haben wir ihn nirgends gefunden, als wo es Kraft und Bravour zu entwickeln gab, wo eine glänzende Technik *wesentlich* war. Dahin zählen nicht blos „Virtuosenstücke", sondern auch die Concert-Allegros von *Beethoven*, *Weber*, *Mendelssohn*. Allein schon die Adagios dieser Concerte fügen sich nur widerstrebend dem realistischen, strotzenden Spiel Dreyschock's; noch größer wird der innere Zwiespalt zwischen diesem und den träumerischen, innigen Klängen *Chopin's* und *Schumann's*. Derlei spielt *Dreyschock* nicht kühl, sondern, was noch schlimmer ist, mit dem allzu sichtlichen Streben, ja nicht kühl zu *scheinen*. Es klingt geradezu komisch, wenn Wohldiener Dreyschock's, aus dem Umstand, daß dieser gegenwärtig auch *Schumann'sche* Sachen vorträgt, eine ganz neue „Phase" seiner künstlerischen Entwicklung folgern, eine innere „Wandlung" nach überwundenem Virtuosenthum. Als wenn *Dreyschock*, mit seinem festgenieteten, fertigen, practischen Wesen, die Natur wäre, alle sieben Jahre eine psychische Häutung vorzunehmen! Dreyschock, der seine Kunstreisen 1838 begann, hat *Schumann's* Clavier-Compositionen etwa zwanzig Jahre lang vollständig ignorirt, obwol schon die technische Aufgabe ihn hätte reizen und ihm zu dem Ruhm hätte verhelfen können, sie zuerst in die Welt einzuführen. Wir sind weit entfernt, Dreyschock diese vieljährige Unterlassung irgendwie vorzuwerfen; aber ein groß Wesen muß man nicht daraus machen, wenn er *jetzt*, wo *Schumann* theils Bedürfniß, theils Mode, also jedenfalls unausweichlich geworden ist, dessen Namen auch aufs Programm setzt. Das mag eine große That für Leute sein, die sogar über einige falsche Accorde Dreyschock's aufjubeln, indem sie darin einen Beweis seiner überquellenden Empfindung und Begeisterung finden! – Dreyschock war schon vor fünfzehn Jahren und länger eine vollkommen abgeschlossene Kunsterscheinung. Die Fortschritte, die der unermüdliche Künstler bei jedem neuen Besuche an den Tag legte, lagen nach der Seite seiner immer staunenswerther ausgearbeiteten Bravour. Wo diese das Wort führt, hat er uns im Verlauf seines Wirkens mit immer größerer Bewunderung erfüllt, – gerührt hingegen, in tiefster Seele bewegt, hat er im Jahre 1862 wol ebenso wenige Hörer, als zehn und zwanzig Jahre zuvor. Wir denken, eine so eminente Specialität, wie *Dreyschock*, bedarf nicht irreführender Schmeichelei. Wer innerhalb seiner Grenzen so unumschränkt und unvergleichlich herrscht, der wird durch die dankbare Anerkennung *dieser* Herrschaft besser geehrt, als durch die Versicherung, er sei auch König beider Indien.

Sonntag Nachmittags fand das erste der beiden von der „Gesellschaft der Musikfreunde" veranstalteten „*historischen Concerte*" statt. Nach-

dem diese Aufführung direct auf die zweite (am nächsten Sonntag) als auf ihre Ergänzung hinweist, glauben wir die beiden Productionen als zwei Hälf-
60 ten Eines charakteristischen Ganzen auffassen zu sollen und vertagen demnach unsere Besprechung. Vorderhand constatiren wir nur mit besonderer Freude die ungemeine Theilnahme des Publicums an einem Unternehmen, dessen Einfluß auf die Verbreitung musikhistorischer Kenntnisse hoch anzuschlagen ist.

65 „Solange nicht ‚historische Concerte', wie man desgleichen in Paris, Leipzig u. s. w. vereinzelt wirklich gegeben hat, zu einem bleibenden Institute werden, das für den Musikfreund wird, was für den Freund der Malerei Gemälde-Galerien sind, ist und bleibt die Arbeit des Historiographen der Musik eine nur halb lohnende." So heißt es treffend in der Vorrede eines
70 neuen musikalischen Geschichtswerkes, dessen zu gedenken wir uns hier lebhaft gedrängt fühlen. Wir meinen die „Geschichte der Musik" von A. W. Ambros, deren erster, sechsthalbhundert Seiten starker Band soeben bei Leuckart in Breslau erschienen ist. Der Verfasser, bekanntlich Ober-Staatsanwalt in Prag, vermehrt in glänzender Weise die ansehn-
75 liche Reihe von practischen Juristen und Staatsmännern, welche für die Kunstgeschichte thätig waren, und von denen wir nur an Mattheson, Thibaut, Rochlitz, Kiesewetter, Winterfeld, und für die bildende Kunst an Schnaase und Kagler zu erinnern brauchen. Des Letzteren „Handbuch der Kunstgeschichte" scheint Ambros als Vorbild für
80 seine Arbeit vorgeschwebt zu haben, die auch äußerlich in mindestens gleich großen Dimensionen angelegt ist. Ambros, bereits durch einige kleinere Schriften rühmlich bekannt, hat hier seine ganze Kraft nach Einem großen Ziel concentrirt, zu welchem hin die musikalische Geschichtsforschung bisher nur einzelne Wegstrecken zurückgelegt und geebnet hat. Wir besitzen
85 bekanntlich eine ansehnliche Zahl trefflicher Monographien, aber bis heute keine vollständige Geschichte der Musik, welche wissenschaftlichen Anforderungen entspräche. Das Gründlichste und Fleißigste ist noch immer das Werk des alten Forkel, welches jedoch, gleichsam im Fett der eigenen Gelehrsamkeit erstickend, nicht weiter als bis ins sechzehnte Jahrhundert
90 gelangt ist. Ambros, der dasselbe mit den Worten charakterisirt, „es lasse sich zwar mit großem Nutzen studiren, aber nicht lesen", betont die Verdienste Forkel's und seiner übrigen namhaften Vorarbeiter mit achtungsvoller Dankbarkeit.*)

*) Es hat uns leid gethan, daß der Verfasser in diese Galerie wahrhafter Musikgelehrter, wie
95 Fétis, Kiesewetter, Winterfeld, Coussemaker, Jahn und Chrysander

Was dem Leser schon bei flüchtiger Durchsicht des Ambros'schen Werkes vorzugsweise auffällt, ist die riesige Gelehrsamkeit, die dem Verfasser zu Gebote stand. Welch' seltene Belesenheit in den römischen und griechischen Classikern, welche Vertrautheit mit den Hauptwerken der Geschichte,
100 Philosophie, Philologie, der bildenden und dichtenden Kunst spricht aus dieser Fülle von Noten und Citaten! Kaum ist ein musikalischer Geschichtsschreiber mit einem glänzenderen Apparat von Kenntnissen an die Arbeit gegangen. Die Leser des ersten Bandes werden nur bedauern, daß der Stoff dieser ganzen Partie ein der modernen Kunst so fernstehender, theilweise
105 auch trockener und unersprießlicher ist. Der Verfasser konnte daran seine Gelehrsamkeit weit mehr, als sein feines und geistvolles Urtheil entwickeln. Der erste Band behandelt nämlich nach einer Einleitung über die „Anfänge der Tonkunst" lediglich die Musik der Chinesen, Indier, Araber, Egypter, Hebräer, endlich der Griechen und Römer. Wir stehen
110 demnach mit den Schlußworten dieses umfangreichen Buches („das Grab der antiken Kunst wurde die Wiege der christlichen") erst an der Schwelle unserer, der europäisch-abendländischen Musik.

Es kann nicht geleugnet werden, daß die ausführliche, von gelehrtem Detail überströmende Behandlung dieser „Vorstufen" der Musik bei den asia-
115 tisch-mahomedanischen und den vorclassischen Völkern selbst für den ernsten, geschulten Leser etwas ermüdend wird. Die elementarischen Regungen kindlichen Kunsttriebes (womit sich, wie bei den Chinesen, einige Altklugheit ganz wohl verträgt) müssen in einer allgemeinen Geschichte der Tonkunst allerdings mit einigen kräftigen Strichen charakterisirt werden. Allein
120 ob sie in dem Umfange und Detail, wie bei Ambros, überhaupt in eine Geschichte der Musik gehören, darüber ließe sich sehr streiten. Diese Häufung zerbröckelnder Einzelheiten, welche unsere Kenntniß der indischen, arabischen, chinesischen Musik ausmacht, drängt uns schließlich doch immer zu dem Ausruf: Das ist keine Musik und hat keine Geschichte. Ambros
125 selbst betont es ausdrücklich (S. 218), daß zuerst die Griechen die Musik als Kunst aufgefaßt und behandelt haben. „Bei den Griechen wird die Musik zuerst und zum erstenmale Selbstzweck." Von der griechischen Musik, möchten wir hinzufügen, ist auch zuerst ein nachweisbarer Einfluß auf die unsrige, wenngleich in unscheinbaren und getrennten
130 Stößen, ausgegangen. Der Beschäftigung mit der Musik der Griechen kann

auch den Namen Brendel hineingeschmeichelt hat, dessen oberflächlich geschwätzige Compilation er ein „mit allgemeinem und verdientem Beifall aufgenommenes, brillantes, ungemein geistvolles Buch" nennt.

sich eine Geschichte der Tonkunst nicht entschlagen, denn die Griechen sind nicht nur ein Culturvolk, was die Egypter und Hebräer auch waren, sondern bei ihnen (und *erst* bei ihnen) gab es speciell eine *Cultur der musikalischen Kunst*. Was die Griechen an musikalischen Anregungen von Hebräern und Egyptern*) überkamen, ließe sich wol dem Capitel über Griechenland auf wenigen Seiten einleitend vorausschicken.

Gegen die Breite und detaillirte Behandlung der Musik aller derjenigen orientalischen Völker, welche bei Ambros „Griechenland" vorangehen, hegen wir zweierlei Bedenken. Einmal sind die einschlägigen Daten insofern sehr zweifelhaft, als sie auf Berichten von halb- oder unmusikalischen, oft ganz uncontrolirten Reisenden fußen. Dem modernen Geschichtschreiber gilt aber als oberstes Gesetz, nur das zu erzählen, was als wirklich geschehen beglaubigt ist, also was er *weiß*. Sodann ist das Meiste, was überhaupt von der Musik der Orientalen gesagt werden kann und von Ambros reproducirt wird, gar nicht von artistischem, sondern vielmehr von culturgeschichtlichem und ethnographischem Interesse. Für die historische Entwicklung der Musik, „für die Musik als Kunst", ist die Beschreibung jedes Schilfrohrs mit so oder so viel Löchern, jeder Trommel oder Klapper, wie sie bei den Orientalen gefunden, oder auch nur nach Abbildungen geschildert wird, sehr unerheblich. Die Beschreibung der Musikwerkzeuge uncultivirter Völker hat kaum eine andere Bedeutung, als die Kunde von deren Wohnungen, Waffen, Kleidungsstücken. Sie gehört zur Statistik ihrer Cultur, nicht zur Geschichte der Tonkunst. Sogar die abweichenden Intervalle und Tonleitern bei Chinesen und Arabern (immer vorausgesetzt, daß sie überhaupt beglaubigt sind) haben für die Musik als Kunst so gut wie keine Wichtigkeit. Schätzbare Daten für den Ethnographen, zum Theil auch für den Akustiker und Physiker, bilden derlei Mittheilungen für den Musiker selten mehr als Curiosa. Mit besonderer Vorliebe und großer Einsicht behandelt Ambros die Geschichte der *griechischen* Musik. Auf mehr als Eine Streitfrage weiß er ein neues Licht zu werfen, mehr als Eine Lücke scharfsinnig zu ergänzen: leider können wir hier auf das Innere dieser Untersuchungen nicht eingehen.

Wir haben unser Bedenken gegen das Buch offen gestanden, weil wir das Vertrauen des Lesers in unser Lob nicht erschüttern mochten. Wir dürfen ihm wol die begründete Aussicht eröffnen, daß die folgenden Bände schon

*) Wir waren begierig, welche Ausbeute *Ambros* aus den Forschungen Eduard *Röth's* über den Zusammenhang der griechischen und egyptischen Cultur etwa gewinnen würde. Sie beschränkt sich indeß auf das Resultat, daß man „für Egypten nicht *mehr* als Verdienst in Anspruch nehmen könne, als: Griechenland *angeregt* zu haben." (S. 169.)

durch ihren moderneren und bewegteren Inhalt sich für jeden Musikfreund so anziehend gestalten werden, als der erste Band bereits für einen engeren Kreis von Fachmusikern es geworden ist.

Lesarten (*WA Conc. II, 265f. unter* **Virtuosen**)

1–4) **Musik.** ... *Ed. H.*] *entfällt*
4) am 18. d. M.] *entfällt*
5–7) Man ... stand.] *entfällt, weiter ohne Absatz*
33) practischen] praktischen
36) obwol] obwohl
39) irgendwie] *entfällt*
49) immer größerer] *entfällt*
50) wol] wohl
53) und unvergleichlich] *entfällt*
46–174) Sonntag ... ist.] *entfällt*

Presse, 29. 1. 1862

Musik.

(Historische Concerte. – Philharmonisches Concert.)

Ed. H. Die von der Gesellschaft der Musikfreunde veranstalteten zwei „historischen Concerte" brachten zusammen 20 Musikstücke von 17 Componisten zur Aufführung. Dem Zeitraume nach waren drei Jahrhunderte, das 16., 17. und 18., repräsentirt; der Gattung nach wechselte Kammermusik (überwiegend) mit reinen Vocalchören; von dramatischer Musik hatte sich, fast wie zufällig, ein einziges Stückchen eingefunden.

Die Zusammenstellung von historischen Concerten gehört zu den häkeligsten Dingen. Vollständigkeit, auch nur annähernde, ist nicht zu erreichen; dennoch möchte man keinen hervorragenden Namen, keine wichtige Kunstform vermissen. Andererseits will das Publicum auch nicht allzustark gelangweilt sein durch lange Reihen von sehr gleichartigen oder schwer verständlichen Stücken. Wie schwer es oft hält, sich von bestimmten Meistern, aus gewissen Schulen und Perioden überhaupt etwas zu verschaffen, wollen wir gar nicht erwähnen. Der Fall scheint sich mit Chambonnières ereignet zu haben, dessen Name ursprünglich auf dem Programm figurirte, später aber wieder verschwand. Bei der großen Schwierigkeit dieser Aufgabe

muß man dem Programm der beiden „historischen Concerte“ alle Anerkennung zollen, sowol was die Wahl, als die auf Abwechslung bedachte Zusammenstellung der Nummern betrifft.

Die erste künstlerisch gipfelnde und in sich abgeschlossene große Erscheinung des 16. Jahrhunderts, die römische Schule, können wir als den Ausgangspunkt des Concert-Programmes ansehen. Sie war vertreten durch einen gemischten Chor von Palestrina und einen kurzen Männerchor des ihm geistverwandten Lodovica da Vittoria, – breitaushallende, süß und doch erhaben klingende, wie aus Lichtstrahlen gewobene Harmonien! Von Rom wenden wir uns sodann nach Deutschland, wo durch die Reformation, also ungefähr gleichzeitig mit Palestrina, die Entwicklung einer nationalen Tonkunst Fuß faßt. Das Lied: „Innsbruck, ich muß dich lassen“, von Heinrich Isaac (1539), führt uns mitten in die erste glaubensfreudige Zeit des evangelischen Kirchengesanges, wo der Drang nach Melodien für all’ die geistlichen Liedertexte zu der reichen Quelle weltlichen Volksgesanges leitete. Wie nun aus diesem weltlichen „Innsbruck!“ durch geringe Textänderungen der Choral entstand: „O Welt, ich muß dich lassen“, so sind mitunter die schönsten Melodien protestantischer Choräle älteren Volksliedern, oft sehr weltlichen Inhalts, entnommen. Die weitere Fortentwicklung der deutschen religiösen Musik repräsentirte das Programm durch einen ergreifend herzlichen Doppelchor von Melchior Franck, und – leider mit Ueberspringung so wichtiger Zwischenglieder, wie Leo Haßler und Eccard – durch einen, auf höherer Kunststufe, gleich schönen Chor von Heinrich Schütz.

Dieser geistvolle Tondichter, den wir ohneweiters als den künstlerischen Ausgangspunkt Bach’s und Händel’s ansehen müssen, hat der deutschen Tonkunst, der allzu lang vom Choral beherrschten, eine gewaltige Wendung gegeben, indem er die sinnliche Schönheit einer vorgeschrittenen Kunst, der italienischen, mit Bewußtsein zu uns verpflanzte. Neben dieser reicheren Vertretung zweier großer, entgegengesetzter musikalischer Richtungen, der römischen Schule und der protestantisch-deutschen, erinnerten drei mehr vereinzelt stehende Chöre an andere bedeutende Zeiten und Männer. Nämlich: ein interessantes Madrigal des Venezianers Lotti (Festgesang auf dem Buccentauro), die Poesie weit glänzender als die Musik; ein ganz köstlicher Scherzchor „Die Martinsgans“ von dem Niederländer Roland de Lattre (nicht „Orland“, wie Programm und Broschüre consequent schreiben), endlich ein Chor mit Sopransolo aus „Castor und Pollux“ von dem Franzosen Rameau. Dieser nicht üppig, aber ziemlich leichtfließende Gesang gehört jedenfalls zu dem Natürlichsten, Anmuthigsten, was der trockene,

geschraubte Dramatiker jemals erreicht hat. Als einziges Opernstück in dem ganzen „historischen Concert" hatte diese Nummer allerdings eine nicht streng zu rechtfertigende Stellung. Allein wenn wir selbst über diese dramatische Herkunft und darüber hinwegsehen, daß Rameau durch zwei Compositionen allzu nachdrücklich hervorgehoben war, können wir die Bemerkung nicht unterdrücken, daß sein berühmter Vorgänger und Rivale Lully im Programm nicht fehlen durfte. Und zwar hätten wir den Vater der französischen Oper diesmal nicht als dramatischen, sondern am liebsten als Instrumental-Componisten vorführen sehen, mit einem Tanzstück oder einer Ouverture. Lully's Balletmusik, die gefeierteste, die es vielleicht zu einer Zeit gab, und seine Ouverturen durften, ob ihres Ruhmes und weitgreifenden formalen Einflusses, kaum übersehen werden.

Die Kammermusik der letzten 160 Jahre war recht stattlich vertreten. Der Vortritt gebührt Corelli, der uns nicht blos als „Begründer des höhern Violinspiels", sondern überdies als einer der frühesten selbständigen Pfleger der Kammermusik und als Schöpfer des ersten regelmäßigen Orchesters in Rom wichtig ist. Daß Corelli an Einem Abend durch zwei größere Compositionen vertreten war, erscheint etwas unverhältnißmäßig; an sich bot sowol sein „Concert für Streich-Instrumente" als die Violin-Sonate (vom Jahre 1700) sehr viel des Interessanten. In gezwungenen, aber niemals plumpen Formen ringt hier der musikalische Gedanke gleichsam nach selbständigem instrumentalen Gehalt und Ausdruck. War doch die Emancipation der Instrumental-Musik nicht lange vorher ins Leben getreten. Im sechzehnten Jahrhundert und noch stark ins siebzehnte hinein galt ja Tonkunst gleichbedeutend mit Gesang. Die Instrumental-Musik war nur Nachhall des Gesangs; die Instrumente verrichteten höchstens den niedern Dienst bei Aufzügen und Tafelmusiken. Mit Recht behauptet Winterfeld, das siebzehnte Jahrhundert übertreffe in dem, was nicht blos umgebildet, sondern neugestaltet hat, an Mannichfaltigkeit die früheren. Fast alle in der Folgezeit entwickelten Keime sind in ihm zuerst aufgesproßt. Auf die großen italienischen Geiger folgten bald die ersten namhaften Erscheinungen auf dem Gebiet der Clavier-Composition und „Virtuosität". Von den auf unserm Programm Vertretenen ist François Couperin der älteste. Sebastian Bach's Vorgänger, war er von diesem geschätzt und nicht ohne Einfluß auf dessen kleinere Claviersachen. Couperin's Clavier-Compositionen klingen uns gespreizt und dürftig; wenn man eine Serie davon durchspielt, erliegt man beinahe der Monotonie. Diese *„Pièces de Clavecin"* (die k. k. Hofbibliothek besitzt deren vier „Bücher" in zwei großen Foliobänden) sind in *„ordres"* zusammengestellt, also äußerlich eine Art Suiten im

weitesten Sinne, jedoch ohne bestimmte Zahl und Ordnung der einzelnen Stücke. *„J'aime beaucoup mieux, ce qui me touche, que ce qui me surprend"*, äußerst der Componist sehr hübsch in der Vorrede. Allein seine Musik sagt das Gegentheil, sie geht überall auf das äußerlich Blinkende, Witzige, und erschöpft sich in kleinlicher Tonmalerei. Die Aufschriften der kleinen, knappen Stücke, wie *„Le petit deuil ou les 3 veuves"*, *„Les barricades mystérieuses"* etc. sind oft wunderlich genug.

Unvergleichlich höher stehen die Clavier-Compositionen von Domenico Scarlatti; namentlich das erste, von Herrn Dachs vorgetragene Stück athmete eine sinnliche Frische und Anmuth, wie sie in den Clavierstücken jener Zeit nicht eben häufig ist. Sebastian Bach war durch zwei Violinsonaten vertreten, Meisterwerke contrapunktischen Tiefsinns und würdevoller Grazie. Von den Söhnen Bach's erschienen die drei bedeutendsten auf dem Programm: der verständige, feingebildete Emanuel mit einer Clavier-Sonate; der geniale, aber sehr ungleiche und faserige Friedemann mit einer Sonate für zwei Claviere, endlich Johann Christian, der „Mailänder Bach", mit einer Clavier-Sonate. (Das Programm schreibt sie wol irrthümlich dem „Bückeburger Bach", Johann Christoph, zu.) Den wohlgewählten Schluß machte Boccherini, der verdienstvolle Vorläufer Haydn's, mit einem anmuthig hinfließenden Streichquintett.

Wir müssen uns mit einiger Gewalt der genaueren Betrachtung all dieser interessanten Stücke entreißen; die Gefahr, einige Capitel Musikgeschichte zu schreiben, anstatt eines Feuilletons, liegt drohend nahe. Der äußerst günstige Erfolg, zu welchem namentlich die Herren Herbeck, Dessoff, Dachs, Hellmesberger und Epstein beitrugen, dürfte wol die Fortsetzung „historischer Concerte" in den nächsten Jahren sicherstellen. Es könnte dann zur Abwechslung auf das Lied, die Oper und das Oratorium der Hauptnachdruck gelegt werden. Auch ein historisches Concert, welches die Entwicklung der Musik in Oesterreich illustrirte, scheint uns ein anziehendes Unternehmen.

Das erste philharmonische Concert des zweiten Cyclus fand am verflossenen Sonntag bei ausverkauftem Hause statt. Das Programm enthielt keine Novität; wir beschränken uns demnach auf die Mittheilung, daß das Publicum von der trefflichen Aufführung der *A-dur*-Symphonie von Beethoven, der „Meeresstille" von Mendelssohn, und der Mozart'schen „Serenade" für Blasinstrumente sehr befriedigt schien, und den Dirigenten, Herrn Dessoff, mit Wärme auszeichnete.

Der Musikstoff dieser Woche wäre erschöpft. Doch finden sich mitten unter unseren Concertzetteln zwei Schriftstücke neuesten Datums, welche als

Beiträge zur Pathologie unserer Kunstzustände vielleicht einige Aufmerksamkeit verdienen. Anonyme Drohbriefe sind uns natürlich nichts Neues. Welcher Kritiker hätte nicht schon derlei namenlose, ungrammatikalische, meist auch unfrankirte Künstlerwuthzettel erhalten, und sich daran erheitert*). Allein daß sogenannte „Künstler" anfangen, uns derlei Prügelbriefe mit vollem Namen unterzeichnet zuzuschicken, sich also mit einer Rohheit förmlich zu brüsten, deren Zumuthung jeden gebildeten Mann schamroth machen würde, – diesen Fortschritt haben wir erst in neuester Zeit erlebt.

Das Musik-Feuilleton der „Presse" vom 15. Jänner berichtete nämlich, in einem ganz scherzhaft gehaltenen Eingang, es habe in einem Concert auch „eine athletische Sängerin, blond von Haaren, dunkel von Namen" mitgewirkt. Keine Sylbe mehr noch weniger. Durch diese gewiß unbeleidigende, überdies nur einem kleinsten Musikerkreis verständliche Anspielung fühlten sich der Clavierspieler Herr Joseph Dunkl in Wien und dessen Schwager, der Kunsthändler Herr Grinzweil in Pest, berechtigt, mir jeder einen eigenhändig unterschriebenen pöbelhaften Drohbrief zuzusenden.**) Herr Grinzweil schreibt: „Ich gelobe Ihnen, bei meiner in Bälde zu geschehenden Hinausreise nach Wien, Ihnen eine so athletische Ohrfeige zu appliciren, daß Sie zur Einsicht kommen sollten", u. s. w.

Herr Dunkl schreibt, daß ich von ihm „eine thatsächliche Züchtigung verdient" hätte, er mir jedoch „früher" drei Tage Zeit läßt, das ihm „zugefügte Unrecht" (!) abzubitten. Dies entsetzliche „Unrecht" besteht den Briefen zufolge einzig und allein darin, daß ich die Erscheinung der blonden Sängerin „athletisch" genannt habe, eine Bezeichnung, die als gleichbedeutend mit „groß und stark" unzähligemale in Kritiken über die Alboni, Medori und Andere angewendet wurde, ohne daß es diesen gefeierten Künstlerinnen jemals einfiel, darob beleidigt zu sein. Wenn nun ein so ungefährlich stichelnder Scherz hinreichen soll, die persönliche Sicherheit eines Schriftstellers zu gefährden, wenn die vermeintlich Beleidigten, weit entfernt, ordnungsmäßig bei den Behörden Satisfaction zu suchen, sogleich rohe Gewaltthätigkeit förmlich ansagen, dann dürfte wol

*) Einen der originellsten, dabei colossalsten Drohbriefe erhielten wir aus Anlaß einer sehr abfälligen Kritik der Wiener-Zeitung über den Tenoristen Morini. Der anonyme Briefsteller begann damit, daß er recht wohl wisse, jene Kritik sei nicht von uns, allein es sei dennoch zu vermuthen, daß wir einigen Einfluß darauf genommen. Und nun kam die übliche Fluth von Schmähungen mit der stereotypen Schlußverheißung „fürchterlicher Prügel!"

**) Die Originale der beiden sauberen Briefe liegen uns vor.

Die Redaction der „Presse".

das Amt eines Kritikers in Wien bald noch etwas schwieriger werden, als es ohnehin schon ist.

Nicht ohne Widerwillen, allein auch nicht ohne reifliche Ueberlegung geschah es, wenn ich heute – zum ersten- und hoffentlich letztenmal – derlei Bübereien öffentlich erwähne.

Ich weiß wol, daß das einzige Organ, durch welches man mit Briefstellern wie die Herren Dunkl und Grinzweil verkehren kann und soll – die Staatsanwaltschaft ist. Wenn ich trotzdem mich heute begnüge, diese beiden „Künstler" vor den Richterstuhl des gebildeten Publicums zu führen, so geschieht es, um ihnen und einem sich vielleicht nach ihrem Muster heranbildenden Künstlernachwuchs zu beweisen, daß ich ihre Drohungen ebensowenig fürchte, als ich gesonnen bin, sie mir gefallen zu lassen.

Presse, 4. 2. 1862

Musikalisches.

(Die historischen Concerte. – Jahresbericht der Gesellschaft der Musikfreunde. – Concertproben. – Dr. J. Bacher.)

Ed. H. Ein neuer künstlerischer Versuch, wie es die Einführung „historischer Concerte" ist, wirkt nicht blos fruchtbar durch das, was er unmittelbar bietet, sondern nebenher noch durch Manches, was er an Plänen und Gedanken anregt.

Wir haben in unserem letzten Bericht die Idee eines „historisch österreichischen Concerts" hingeworfen. Ein Blick in den eben erschienenen „Jahresbericht der Gesellschaft der Musikfreunde" erinnert uns eben recht, daß für solch ein vaterländisch- künstlerisches Erinnerungsfest der schicklichste Zeitpunkt naht: die in die nächste Saison fallende Feier des fünfzigjährigen Bestandes dieser Gesellschaft. Seit dem ersten factischen Zusammentreten der „Gesellschaft" ist ein Halbjahrhundert bereits verflossen. Die „Gesellschaft adeliger Frauen zur Beförderung des Guten und Nützlichen" hatte nämlich im Jahre 1811 zum Besten der durch die Kriegsereignisse hart beschädigten Bewohner des jenseitigen Donau-Ufers und der durch Feuer zerstörten Stadt Baden ein großes Concert in der k. k. Reitschule veranstaltet. Man gab (am 29. November und 3. December) Händel's „Alexanderfest" unter Mitwirkung von 120 Personen. Regierungsrath Joseph Sonnleithner faßte da den schönen Gedanken, die durch das Händel'sche Werk angefachte allgemeine Begeisterung zu

benützen und die zahlreichen bei jener Aufführung versammelten Musikfreunde zu einer bleibenden Gesellschaft zu verbinden. Binnen wenigen Tagen war die Zahl der Beitretenden über 1000 gestiegen, und die Gesellschaft, welche „die Emporbringung der Tonkunst in allen ihren Zweigen" für ihr Ziel erklärt, konnte sich 1812 förmlich constituiren.

Der neueste Jahresbericht der „Gesellschaft" gibt fast nach allen Seiten hin Zeugniß von deren lebhaftem Gedeihen. Die Concert-Aufführungen waren in Wahl und Ausführung gediegen, mitunter glänzend; der „Singverein" hat sich im Laufe des Jahres von 175 auf 207 Mitglieder gehoben; der „Orchesterverein" führt den Productionen bereits ein hübsches Contingent von Spielern zu; dem Conservatorium endlich verdankten im verflossenen Jahre 179 Zöglinge (wovon die Hälfte ganz unentgeltlich) musikalischen Unterricht. An Frau Andriessen, den Herren Dessoff, Grädener und Schwenda gewann das Conservatorium neue, tüchtige Lehrkräfte.

Wenn trotzdem das Wiener Conservatorium den größeren Anstalten dieser Art in Deutschland vielfach nachsteht, so liegt die Ursache weniger in den einzelnen Lehrern, als zutiefst in der Art der Leitung und den dabei herrschenden Principien, – eine Untersuchung, die wir natürlich hier beiseite lassen müssen*). An der Spitze der gesammten Geschäftsführung stand im verflossenen Jahre fast ausschließlich der hochverehrte Vice-Präsident der Gesellschaft, General Dratschmiedt. Welch großes Verdienst dem Director Herbeck an der künstlerischen Hebung der „Gesellschaft" zufällt, braucht an diesem Orte kaum erst betont zu werden. Es wäre zu wünschen, die Einnahmen der „Gesellschaft" wüchsen bald dergestalt, daß sie diesem Manne eine seinem Wirken entsprechendere materielle Stellung und damit die Möglichkeit bereiten könnten, einige freie Zeit für den Flügelschlag der eigenen Muse zu retten.

Obwol der Schreiber dieser Zeilen sich für die letzte überhaupt denkbare Finanz-Capacität hält, hat er doch schon längst ein bescheidenes Nebeneinkommen für die Gesellschaft der Musikfreunde *in petto*. Er möchte nämlich die Frage anregen, ob man nicht füglich den Besuch der Generalproben zu den großen Orchester-Concerten an ein geringes Eintrittsgeld knüpfen solle? In England und Amerika besteht dieser Gebrauch längst; unseres Erinnerns trafen wir ihn auch an den rheinischen Musikfesten. Man braucht blos einer Generalprobe des Gesellschafts- oder Philharmonie-Orchesters beigewohnt zu haben, um zu wissen, mit welcher Begier der Zutritt dazu von der Mehr-

*) Ein eingehendes und freimüthiges Votum hierüber gibt Herr Bagge in den neuesten Nummern der „deutschen Musikzeitung".

zahl der Musikfreunde gesucht wird. Obwol unentgeltliche Eintrittskarten mit großer Liberalität vertheilt werden, bleibt doch immer eine beträchtliche Zahl von Kunstliebhabern, aus Mangel an persönlicher Vermittlung, von diesen Proben ausgeschlossen. Indem man förmlich zu erlauben sich entschließt, was man bisher duldete, würde man fürs erste dem Publicum eine genauere Kenntniß der aufzuführenden Werke ermöglichen, und damit vielleicht manche Tondichtung vor dem Fehlurtheil eines unvorbereiteten Publicums schützen. Sodann würde man ohne Mühe und Unkosten eine wohlverdiente Einnahme erzielen, die nach unseren Wahrnehmungen im Redoutensaal und Hofoperntheater nicht ganz unbeträchtlich, jedenfalls überaus „rein“ wäre.

Den zahlreichen Musikfreunden, die zu den Concerten, namentlich den philharmonischen, keinen Sitz mehr erhaschen können, wäre die Generalprobe eine wahrhafte Entschädigung, – den übrigen eine Vorfreude und Vorschule. Wir glauben nimmermehr, daß der Besuch der Aufführungen darunter leiden würde. Die Leute, die man in den Proben sieht, – insofern man überhaupt in diesem Dämmerlicht sehen kann – sind fast ausnahmslos wahre Liebhaber in allen Schattirungen, vom Musikfreunde bis zum „Narren“. Sie haben ihre bezahlten Concertbillete regelmäßig schon in der Tasche.

Indem wir so für das allgemeine Beste plaidiren, gehen wir freilich dem schönsten Reiz dieser Proben ans Leben. O köstliche Dämmerung und Einsamkeit! Wann sie für das große Publicum serviren, in schwarzen Fracks, und weißen Cravaten, dann haben wir unsern Genuß immer schon vorweg gehabt. Nur zu oft hört uns dieser auf, wo er für die Gesammtheit beginnt. Musik so recht hören und genießen, – das läßt sich doch nur in einem unerhellten, halb leeren Saal, wo man in seinen Mantel gehüllt, den Hut auf dem Kopfe, sich auf irgend eine Bank hinstreckt, und unbeirrt, ungequetscht, ungegrüßt und ungedankt lauschen kann. Da ist's uns immer, als sei niemand gegenwärtig, als eben wir und die Musik. Die Tonkunst ist eine „gesellige“ Kunst, gewiß. Aber sind nicht fünf bis sechs Menschen meist die beste Geselligkeit? Musik, die uns lieb und groß ist, können wir in einem erleuchteten, dichtgedrängten Saal, vollends um die stimmungsmörderische Mittagsstunde, unmöglich mit der vollen Freiheit des Gemüthes aufnehmen. Sie ist uns wie eine herrliche Landschaft, die man doch auch lieber zu Zweien oder Dreien, als mit Hunderten neugieriger Touristen durchwandert. – Sei denn dieser Gedanke, so tief er unser individuelles Interesse beeinträchtigt, den Concertunternehmern zu weiterer Prüfung empfohlen. Sie mögen die Form finden, durch welche gleichzeitig der künstlerische Zweck der Probirenden und die gemüthliche Zwanglosigkeit der Zuhörer gewahrt werde.

Wie in Berlioz' phantastischer „Symphonie" unvermuthet immer wieder die eigensinnige Hauptmelodie auftaucht, so geht es uns heute in kleinerem Rahmen mit unserer *„double idée fixe"*, den historischen Concerten. Indem wir sie aber in Verbindung mit der Musikgeschichte Oesterreichs, und zunächst Wiens dachten, kommt uns eine Monographie aus Oesterreichs musikalischer Vergangenheit in den Sinn, ein Werk, das zugleich mit seinem Autor einem traurigen Schicksal entgegengeht. Dies Werk ist die „Geschichte des kaiserlichen Musikgrafenamts", sein Verfasser: der uns Allen wohlbekannte Doctor Joseph Bacher.

Dieser begabte, kunstenthusiastische Mann war durch die beharrliche Vorliebe, mit der er in früherer Zeit den Umgang berühmter Componisten und Virtuosen suchte, eine populäre Figur geworden. In den letzten Jahren schien er zu einer heilsamen Besinnung über das Richtige seiner früheren Neigungen zu kommen: er concentrirte plötzlich seine ganze Kraft nach einem wissenschaftlichen Ziele, der Erforschung vergangener Musikzustände in Wien.

Mit großem, vielleicht überreiztem Fleiß arbeitete Bacher auf der Hofbibliothek und in mehreren Archiven, deren Benützung er mit Glück und Zähigkeit durchgesetzt. Die Frucht dieser Arbeit war die erwähnte Monographie über das Spielgrafenamt am österreichischen Hof, und der Anfang einer ausführlichen Geschichte des Hofoperntheaters. Ersteres Werk übergab Bacher in einem sehr voluminösen Manuscript der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, deren Unterstützung er für die Herausgabe hoffte. Statt der erwarteten Hilfe und Anerkennung erhielt er aber den niederschmetternden Bescheid, die Akademie der Wissenschaften vermöge in die Prüfung des Manuscripts aus dem Grunde nicht einzugehen, weil keines ihrer Mitglieder im Stande sei, Bacher's unleserliche Handschrift zu entziffern. Mit fruchtlosem Eifer fahndete nun unser Autor nach einem rettenden Copisten; die Unschrift, an welcher unsere berühmtesten Gelehrten vergeblich Kopf und Auge angestrengt hatten, war und blieb ein Räthsel. Dem Verfasser stand noch die einzige Möglichkeit offen, das ganze colossale Manuscipt einem Schreiber in die Feder zu dictiren. Er kam nicht dazu. Getäuschter Ehrgeiz und vielleicht auch der Druck materieller Sorge ließen ihn das Fehlschlagen eines geradezu schon escomptirten Erfolges als vernichtenden Streich empfinden. Bacher wurde irrsinnig in die Leidesdorf'sche Anstalt gebracht. Was für körperliche und geistige Vorbedingungen zu dieser traurigen Katastrophe zusammenwirkten, ist uns natürlich unbekannt; außer Frage steht jedoch, daß der unerwartete Schiffbruch seines Manuscripts, dem ein gleicher für das halbfertige zweite Werk nachdrohte, die Krankheit

sehr beschleunigt hat. B a c h e r ' s Leiden wird uns als ein sehr schweres geschildert. Sollte es hoffnungslos sein, so geht mit dem vielgeprüften Mann auch der einzige Schlüssel zu seinen Hieroglyphen zu Grabe und sein mühsam vollendetes Geschichtswerk wird ewig ungelesen bleiben, – blos weil es vom Haus aus unlesbar war. –

Presse, 11. 2. 1862

Gounod's „Faust". („Margarethe".)

Erste Aufführung im Hofoperntheater am 9. Febr.

Ed. H. Als nach dem Vorgange Darmstadts mehrere deutsche Bühnen den vielgerühmten „Faust" von G o u n o d vorzubereiten begannen, war großer Lärm und Jammer in Teutonien. Mit einem Gerassel von Gesinnung, das an Menzel's Franzosen-Fresserei erinnerte, wurde die neue Oper schlechtweg als ehrenrührige Parodie des Goethe'schen „Faust" gefaßt, deren Aufführung auf einer deutschen Bühne als eine Art musikalischer Landesverrath zu strafen sei. Theater-Directionen, die hiezu Miene machten – auch die hiesige – erfuhren scharfgespitzte Einschüchterungen von Seiten wohldenkender Journalisten, die offenbar nicht eine Note von Gounod's „Faust" gesehen hatten. Sogar uralte, früheren „Faust"-Uebersetzern theils passirte, theils aufgebrachte Schnitzer (*„comme sa robe était courte", „je suis le Docteur Gar"* u. dgl.) wurden, als ständen sie im Textbuch G o u n o d ' s , wieder aufgewärmt und mit einem Leichtsinn ohnegleichen überall nachgedruckt. Ein Blick in dies Textbuch mußte jedermann überzeugen, daß die Herren B a r b i e r und Michel C a r r é , weit entfernt von so lächerlichen Mißverständnissen, dort, wo sie G o e t h e geradezu übersetzten, ihn wirklich auch treu und fließend übersetzt haben. Daß die deutschen Bearbeiter ihre eigenen plumpen Verse mit zahlreichen unverändert aus Goethe genommenen Stellen (die um jeden Preis zu vermeiden waren) wechseln ließen, ist doch nur eine einheimische Tactlosigkeit. Man blieb dabei, die neue Oper nur bei dem Fackellicht beleidigter National-Ehre zu betrachten, und die Opern-Directoren als Mitschuldige an dieser Beleidigung zu brandmarken.

Unseres Bedünkens sind die Herren, welche so eifrig die Ausschließung des Gounod'schen „Faust" plaidiren, in einer doppelten Befangenheit. Sie denken zu gering von Gounod und zu hoch von der Oper überhaupt. G o u n o d ' s Talent und Charakter ist bei allen Mängeln viel zu respectabel, als daß sein „Faust" nur eine „freche Verhöhnung" des Goethe'schen Ge-

dichts werden konnte. Die Oper ist aber eine zu gemischte, unreine, bedingte Kunstgattung, als daß selbst ihr Bestes je im Stande wäre, sich neben ein Werk wie Goethe's „Faust" zu stellen, überhaupt den vollkommeneren Organismus einer Tragödie ernstlich nachzuschaffen. Es ist ein sehr verschiedenes Unterfangen, ob jemand sich vermißt, Goethe's „Faust" „componiren", diese reiche, die höchsten Anliegen des Menschengeistes umfassende Gedankenwelt, nachmusiciren zu wollen, oder ob er lediglich aus den sinnenfälligsten Momenten des Gedichts sich ein dramatisches Gerüste, ein Libretto zusammenstellt.

Ersteres ist Gounod nicht beigefallen, dazu ist er zu practisch, selbst wenn er minder bescheiden wäre; in letzterem ist ihm bekanntlich Spohr vorausgegangen. Wenn auch viel unabhängiger von Goethe's „Faust", hat doch Spohr zuerst die drei Hauptpersonen desselben singend auf die Bühne gebracht, ohne deshalb viel Anfechtungen zu erleiden. Man hat es Spohr um seiner zarten, gemüthvollen Musik ohneweiters vergeben, daß er aus dem Faust einen gewöhnlichen Verführer, aus Mephistopheles einen Biedermann in rothem Mantel gemacht, daß er Faust's Liebeserklärung zu einer glänzenden Polonaise, und die Hexenküche zu allem üblichen Theater-Spectakel benützt hat. Gegenüber Goethe's Gedicht handelt es sich also zwischen Spohr und Gounod am Ende um ein Mehr oder Weniger. Der musikalischen Elemente enthält „Faust" viel und ergiebige. Goethe hat im ersten Theil die Hilfe der Musik mehrfach beigezogen, den zweiten geradezu als Oper geschlossen. Er äußerte zu Eckermann den Wunsch, Mozart hätte den „Faust" als Oper componirt, und fügte hinzu, auch Meyerbeer wäre dafür tauglich, wenn er sich nur mit der italienischen Oper nicht so tief eingelassen hätte.

Meyerbeer ist diesem verlockenden Wink klugerweise widerstanden. Hingegen haben in neuester Zeit nicht blos Wagner, Liszt und Berlioz symphonische Illustrationen, Eberwein und Lindpaintner Zwischenacte, Lieder und Melodrame zum „Faust" gegeben, es ist Schumann noch einen Schritt weiter gegangen und hat ganze Scenen aus Goethe's „Faust" (freilich nur für Concertaufführung) im Zusammenhang componirt. Wer Schumann's Composition der „Gartenscene" mit den entsprechenden Stellen bei Gounod vergleicht, ohne gänzlich befangen zu sein, wird gestehen, daß Gounod's Darstellung die Schumann'sche an musikalischem Reiz und warmem, dramatischem Leben entschieden überragt.

Will man für die Beurtheilung der Gounod'schen Oper einen richtigen Standpunkt einnehmen, so möge man eben nichts weiter von ihr erwarten, nichts weiter in ihr sehen, als ein musikalisches Bilderbuch zu

Goethe's „Faust". Der Componist nahm aus dem „Faust", diesem dramatischen Mikrokosmus, echt musikalisch die Liebesgeschichte heraus und legte sie in eine Reihe von Bildern auseinander. Manche dieser Bilder sind so zart und gemüthvoll, daß sie sich ihres hohen Ursprungs keineswegs zu schämen brauchen, dahin gehört sehr Vieles aus Margarethens Rolle, vor allem die Gartenscenen im dritten Act. Es wechseln damit andere Bilder, die nicht eben classisch in der Zeichnung, aber frisch und wirksam in der Farbe sind und, gleichsam selbständig aus dem Rahmen tretend, ebensogut wo anders als im „Faust" stehen könnten, wie die Volksscenen und Chöre im zweiten, der Soldatenchor im dritten Act, Siebel u. dgl. Endlich fehlt auch nicht eine dritte Classe von Illustrationen, die, gegen den Geist des Ganzen sich versündigend, uns verstimmen und verletzen, indem sie, wohlfeilem Applaus zuliebe, von der Goethe'schen Handlung theils ganz willkürlich abspringen, theils dieselbe zu bloßen Theatercoups mißbrauchen.

Dahin gehört unter anderem die plumpe Erscheinung Mephisto's im ersten Act, sein Fluch zu Ende des vierten, die kokette Walzer-Arie Gretchen's im dritten Act, endlich und hauptsächlich der größte Theil des fünften Actes. Da bringt das „Bilderbuch" Fratzen- und Kinderstücke. Es ist als hätte der Pariser Theaterdirector im Geiste des Goethe'schen (im Vorspiel) hier den Dichter und Componisten beschworen, dem Publicum endlich was Rechtes zu schauen zu geben, heiß und kalt, Wollust und Grausen auf einander zu hetzen. Der fünfte Act besteht eigentlich aus vier aufeinander platzenden Tableaux: Walpurgisnacht, orientalisches Bacchanale (ganz sinnlos eingeflickt), Kerkerscene, endlich Gretchen's Verklärung. Das Opernhafte, das in den früheren Acten sich ziemlich bescheiden zurückhält, stürzt im fünften entfesselt hervor. Einen harmonisch befriedigenden Eindruck macht demnach Gounod's „Faust" ebensowenig, als die übrigen Erzeugnisse der modernen Opernproduction. Auch er ist kein Ganzes. Auf Klänge reizender Anmuth, rührender Innigkeit folgen schwache Stellen, Lückenbüßer, Trivialitäten; der feine, poetische Kopf wechselt mit dem beifallssüchtigen Routinier; bald herrscht der Poet, bald der Componist, der Balletmeister, der Decorationenmaler, der Maschinist. Es ist eben eine Oper, d. h. ein Mischproduct, das, wie „Faust" selbst, ein Zankapfel guter und böser Geister ist. Wo wir uns in Gounod's „Faust" verstimmt fühlten, geschah dies weniger durch die Beziehung auf Goethe's Dichtung (die ja in unantastbarer Ferne hoch darüber schwebt), als durch das Hervortreten des grell Opernhaften überhaupt, des den dramatischen Verstand, den poetischen Sinn Verletzenden, das nicht besser würde, wenn die Personen statt Faust und Gretchen etwa Tamino und Pamina hießen.

Von dem Standpunkt absoluter dramatischer Forderungen muß man Gounod's Oper verurtheilen. Allein wer ist wol noch so naiv, von einer großen Oper einen lückenlos dramatischen Organismus, ein harmonisch geschlossenes Ganze zu verlangen? Wer diesen Maßstab an die Opern der Jetztzeit anlegen will, muß consequenterweise die Opernhäuser schließen. Will man dies nicht, braucht man im Gegentheil Opernbühnen, die Neues bringen und jeden Abend spielen, dann kann man eine Erscheinung wie Gounod's „Faust" gar nicht entbehren. Ein Publicum, das sich an Meyerbeer's, Halevy's und Verdi's Opern erbaut, hat nicht die mindeste Veranlassung, dem „Faust" von Gounod dramatischen Unverstand oder Effecthascherei vorzuwerfen. Wir gestehen, daß der „Faust" (namentlich wenn wir vom fünften Act ganz absehen) uns einen weit ungetrübteren musikalischen Eindruck macht, als der „Prophet", der „Nordstern", oder „Dinorah". Gounod's „Faust" ist unstreitig das Hervorragendste, was im Fach der großen Oper seit 10 Jahren erschienen ist. Dies beweist allerdings, daß wir arm sind; allein wer arm ist, darf eben Gaben, wie diese, nicht verschmähen. Die italienische Oper ist seit 15 Jahren gänzlich abgestorben (selbst Verdi scheint zu Ende zu sein); die deutsche hat ebenso lange (etwa seit dem „Tannhäuser") kein einziges durchschlagendes Werk gebracht; die Franzosen sind noch am rührigsten, und dennoch ist ihr Gounod'scher „Faust" das Bedeutendste und Erfreulichste, was im Tragischen beinahe seit den „Hugenotten" erschienen ist. Wir verkennen nicht, daß Meyerbeer's musikalische Erfindung und Originalität noch im „Prophet" quantitativ reicher ist, als Gounod's, allein im Totaleindruck ist uns „Faust" lange nicht so widerwärtig als der „Prophet".

Wer nicht in ganz ungerechtfertigtem Idealismus alle gegebenen Zustände ignorirt, muß sich daher über eine Opern-Novität freuen, welche neben tausend Schwächen doch noch so viel Geistreiches, Anmuthiges und Gemüthvolles enthält, wie dieser „Faust". Gounod ist als künstlerischer Charakter nicht schlechter, er ist vielmehr besser als die meisten seiner Collegen; aber als Operncomponist geht er mit dem Strome der Zeit, und dieser – fließt naturgemäß abwärts.

Gounod's Begabung ist keine geniale; seine Erfindung fließt weder in üppigem Strom, noch ist sie von durchschlagender Originalität. Wir haben es vielmehr mit einem feinen, wählerischen Talent zu thun, das sich durch innige Empfindung vertieft, durch vielseitige Bildung erweitert hat. Am glücklichsten und eigenthümlichsten wirkt dies Talent im Ausdruck des Zärtlichen, Leichtbewegten, Empfindungsvollen. Sein Bestes hat es in den Liebesscenen des dritten Actes geleistet, welche schöne, formelle Abrundung mit dramatischem Leben, französische Anmuth mit deutscher Innigkeit vereinen. Die

glückliche Laune Mephisto's (in der Gartenscene) zum diabolischen Humor zu steigern, ist Gounod ebenso versagt, als der höchste Ausdruck des Tragischen und Leidenschaftlichen. Sein Mephisto ist ziemlich die unglücklichste Figur in der Oper; sie wäre es noch viel mehr, wenn Gounod es nicht vorgezogen hätte, lieber in den Grenzen des ihm Erreichbaren zu bleiben, als sein Talent gewaltsam zu überreizen. An den dramatischen Gipfelpunkt des Ganzen, die Kerkerscene, reicht Gounod's Musik gleichfalls nicht hinan; das Schlußterzett ist bei aller äußerlichen Anspannung leer und banal. Für die ruhigere Tragik von Valentin's Tod hingegen findet Gounod würdige, ergreifende Klänge. Die Volksscenen, Tänze, Soldatenchöre sind von lebensvoller, frischer Farbe. Gounod bewährt hier eine meisterhafte Handhabung der Rhythmik, natürlich einer echt französisch pikanten Rhythmik. In den Chören und Ensembles ist die Anlehnung an Meyerbeer übrigens unverkennbar. Aus den lyrischen Partien blickt hin und wieder Weber hervor. Wo sich Anklänge an R. Wagner finden (die verminderten Septimengänge in der Walpurgisnacht und der Einleitung der Kerkerscene), sind sie ganz äußerlich. Wenn hie und da Gounod (der in Paris lebhafte Partei für den „Tannhäuser" nahm) als Anhänger der Liszt-Wagner'schen Schule bezeichnet wird, so bietet dafür wenigstens die Partitur des „Faust" gar keinen Anhaltspunkt.

Wir müssen es uns für ein nächstesmal aufsparen, auf die an interessantem, anziehendem Detail reiche Musik zum „Faust" genauer einzugehen. Einen practischen Vorschlag wollen wir jedoch im Interesse der nächsten Wiederholungen nicht verschieben. Wir meinen einige Kürzungen der Oper, deren lange Dauer unser in diesem Punkt etwas verwöhntes Publicum ermüdet hat. Vorerst wären, nach dem Vorgang der meisten deutschen Bühnen, die beiden ersten Acte in einen zusammenzuziehen. Ueberdies könnte man in der ermüdenden ersten Scene Faust's von den an seinem Fenster vorbeiziehenden Chören den zweiten (*„aux champs l'aurore nous rappelle"*) füglich streichen. Den dritten Act würden wir ohneweiters mit dem Tod Valentin's abschließen; die schöne Gruppe, das breite, würdig aushallende Ensemble bilden den denkbar besten Abschluß des Actes: nach der hiesigen Einrichtung werden die Zuhörer nach dieser Scene durch das Herabgehen eines (hier ganz ungewohnten) Zwischenvorhangs beirrt: was folgt ist wenig mehr als eine schöne Decoration und ein störend opernhafter Schluß (Mephisto's Fluch über Gretchen). Im fünften Act wäre der abgeschmackte Hexenchor, der auch in Paris wegbleibt, zu streichen, und wenn nur irgend möglich, für den fatalen Zwischenvorhang ein Auskunftsmittel zu finden. Wir glauben, der Totaleindruck der Oper könne durch diese Kürzungen nur

gewinnen. Die Aufführung der Oper war in den Hauptrollen: F a u s t (Herr Ander) und M a r g a r e t h e (Frau Dustmann) ganz vorzüglich; die übrigen Partien, als Mephisto (Herr S c h m i d), Siebel (Fräulein D e s t i n n), Martha (Fräulein B e t t e l h e i m), Valentin (Herr H r a b a n e k) ließen wenigstens nicht viel zu wünschen übrig. Wir kommen auf die Aufführung der (von Herrn D e s s o f f vortrefflich dirigirten) Oper gelegentlich zurück.

Presse, 25. 2. 1862

Wilhelm von Oranien in Whitehall

Historisches Schauspiel in fünf Acten, von G. zu P u t l i t z.
(Aufgeführt im Hofburgtheater am 22. Februar.)

Ed. H. In der Gestalt dieses „Wilhelm von Oranien" ging wieder einmal ein trauriges Symptom der Verarmung des deutschen Schauspiels an uns vorüber. Die Unproductivität in diesem Fach muß weit gediehen sein, wenn die ersten deutschen Bühnen sich beeilen, ein so saftloses Erzeugniß wie dies neueste des „Edlen Herrn Gans zu Putlitz" in Scene zu setzen. Wer desselben Dichters „Don Juan d'Austria" kennt, dem dürfen wir versichern, daß der nachgeborne „Wilhelm von Oranien" diesen bei größter Familien-Aehnlichkeit doch noch in der Gewalt der Langweile und dem Freisein von historischem und sonstigem Geist entschieden übertrifft.

Der wesentliche Inhalt des Stückes ist bald erzählt. Der Statthalter der mit Frankreich und England in Krieg begriffenen Niederlande, Wilhelm von Oranien, erscheint unerwartet in London, um seinem königlichen Ohm Karl II. einen Friedensschluß vorzuschlagen. Der König empfängt ihn in „großer Audienz", erklärt jedoch, treu seiner französischen Politik, in Wilhelm nur den Blutsverwandten, nicht den Repräsentanten Hollands begrüßen zu können.

Ueber diesen Empfang entrüstet, beschließt Oranien, unverzüglich nach Holland zurückzueilen und sich an die Spitze seines Heeres zu stellen. Allein zwei Frauen, Lady Temple und die (von Wilhelm heimlich geliebte) Prinzessin von York, halten ihn zurück und wissen den König für einen Friedensschluß, an welchen die Verlobung Wilhelm's mit der Prinzessin geknüpft werden soll, günstig zu stimmen. Gereizt durch eine Subsidien-Verweigerung im Parlament und erbittert durch das Drängen des Volkes, dem sich des Königs natürlicher Sohn, Herzog von Monmouth, angeschlossen hat, nimmt Karl II. den bereits beschlossenen Plan wieder zurück. Im fünften Acte sehen wir ihn aber wieder von allen Seiten weich gemacht, und Frieden

und Verlobung sind in schönster Ordnung. Nicht wahr, das ist kurz, und Du hattest nicht lange zu leiden, lieber Leser? Allein, hüte Dich, etwa Dich selbst arglos hinzusetzen, um diesen Krüppel von Stoff mühsam volle fünf Acte durchhumpeln zu sehen, die Stunden würden sich Dir zu Wochen dehnen. Um das Resultat jener einfachen Vorgänge an das Ende eines langen Theaterabends zu rücken, ein Resultat, welches am Schluß des dritten Actes vollständig hergestellt sein konnte, wenn die Leute in den beiden ersten Acten minder Unnützes gesprochen und gehandelt hätten, ist der Verfasser genöthigt, zahlreiche dehnende Hausmittel anzuwenden. Vorerst lange lyrische Excurse über Rechte des Herzens und Regentenpflicht, patriotische Declamationen, Malerisch-Statistisches über Handel und Schifffahrt der Niederländer u. dgl. Sodann Nebenfiguren, dramatische Unterhändler und Vermittler beiderlei Geschlechts, welche die Scene zu beleben und in die Politik die erforderliche Gemüthlichkeit zu mischen haben.

Was das Geschichtliche des Stoffes betrifft, so hat es damit bei Putlitz allerdings seine überwiegende Richtigkeit. Historisch ist die Verlobung zwischen Oranien und der Prinzessin von York, historisch der Frieden mit Holland, historisch die Auflehnung des Herzogs von Monmouth gegen den Hof, historisch noch dies und das. Allein wenn alles bis auf die Namen der Bedienten und die unglaubliche Erscheinung der einen rosafarbenen Hofdame sich als echt erweisen ließe, was nützt es uns, wo jeder Athemzug historischen Geistes fehlt? Was nützt es uns, daß diese Theaterpuppe uns als der mächtige Lord Danby, jene als der französische Gesandte Barillon vorgeführt wird, wenn nicht einmal die Hauptpersonen das individuelle Gepräge der Geschichte tragen? Wie in seinem „Don Juan d'Austria", so läßt Herr zu Putlitz auch in seinem „Oranien" eine Anzahl historischer Masken ein gemüthliches Familien-Drama aufführen.

Die dramatische Identität dieser zwei Helden bei Putlitz ist schlagend; hat man sie vollends beide von Herrn Joseph Wagner spielen gesehen, so sind sie schlechterdings nicht mehr zu unterscheiden. Hier wie dort hat eine gewaltige, in der Geschichte hervorragende Gestalt die ganze Theilnahme des Dichters gewonnen, und er glaubt nun, sie müsse dem Publicum dieselbe Theilnahme abgewinnen, ohne zu bedenken, daß wir nie für die Person an sich, sondern nur als Mittelpunkt und Beweger einer wahrhaft dramatischen Handlung ein Interesse fassen können. Man kann sich eher noch ein Drama ohne einen bestimmten Helden (Shakspeare's „Julius Cäsar" ist ein ähnliches), als einen Helden ohne dramatische Umgebung denken.

Dabei putzt der Dichter seinen Helden heraus, wie eine Mutter ihren Lieblingssohn; das blitzt und flimmert von tausend Tugenden! Seltsam, daß er

gerade in der Charakterzeichnung Oranien's zuerst in auffallenden Widerspruch mit der Geschichte und der eigenen Einsicht geräth. Gleich anfangs läßt nämlich der Verfasser, vollkommen geschichtsgetreu, von Wilhelm von Oranien sagen:

„Die glatte Kunst der Rede ist ihm fern;
Verschlossen, schweigend und ernst ist seine Art."

Und weiter wird noch nachdrücklich wiederholt, daß Wilhelm durch Beredtsamkeit nirgends zu wirken wisse. So wie aber Oranien selbst auftritt, zeigt sich, daß ein überquellendes rhetorisches Pathos eigentlich seine Hauptstärke ausmacht. Die treibende Wendung des ganzen Stückes, die Umstimmung der wesentlichsten Charaktere bringt Wilhelm lediglich durch eine schöne Rede hervor. Prinzessin Marie und der Herzog von Monmouth empfangen, zu Anfang des zweiten Actes, Oranien, als dessen ausgesprochene Gegner, mit überlegenem Spott. Da entfesselt dieser einen langen lyrischen Excurs, eine Fluth von „schöner Diction", und die beiden Gegner sind im Moment umgewandelt. Monmouth stürzt an Oranien's Brust, um ihn fortan mit Leib und Leben zu unterstützen, und die „eitle kleine Prinzessin", bisher nur glänzendem Lebensgenuß zugänglich, hat nichts Eiligeres zu thun, als ihr Geschmeide zu verkaufen, die Verwundeten im Hospital zu pflegen und beim König für den Frieden zu wirken. Dieser oratorische Sieg wird dem Helden, „dem die Kunst der Rede fern ist", nach der Hand mit gleichen Waffen wieder abgerungen. Es muß die Reihe auch an die Andern kommen, der Stiel der Hacke wird umgekehrt. Die Prinzessin, eben erst durch Wilhelm's heldenmüthigen Sermon aufs tiefste ergriffen und beschämt, redet schon wenige Scenen später dem Helden ins Gewissen, es treibe ihn nicht Patriotismus, sondern nur Ehrgeiz in den Krieg, und er habe überhaupt „kein Herz".

König Karl, der im dritten Act als kalter Diplomat Wilhelm von sich wies, bekommt im fünften Act heftige Anfälle von Gemüth, in welchen er, den Neffen streichelnd und schmeichelnd, bitter darüber klagt, daß dieser sich nicht gleich liebevoll an seine Brust geworfen habe. Und so geht es fort mit zärtlichen Vorwürfen, mit gegenseitigem Verkennen und Rechtfertigen, mit jetzt Wollen und dann wieder Nichtwollen, bis das „historische Schauspiel" für die reifere Jugend, inmitten lauter edler und gerührter Menschen ein glückliches Ende nimmt.

Den Verfasser selbst scheint eine leise Furcht überkommen zu haben, es könnte dieses historische Gelée von Edelmuth, Liebe und Gemüthlichkeit leicht zerfließen, wenn nicht irgend eine adstringirende Zuthat, so ein Stückchen humoristische Hausenblase, hineingethan würde. Dazu schuf er die Fi-

gur der Lady Temple. Diese alte Dame, die sich an einem verweichlichten Hofe Herz und Zunge in robuster Gesundheit bewahrte, hat die dramatische Mission, alle Welt humoristisch abzukanzeln, Ministern, Prinzen und Königen ihre „Meinung herauszusagen" und, damit sie doch nicht als vollständiges Mannweib dastehe, eine Heirat zusammenzubringen. Sie führt sich in genialer Weise mit den Worten ein:

„Sorgt für mein Pferd, das sag' ich euch, ihr Tölpel! (Klatscht mit der Peitsche.)
Ich sag's euch, marsch! Jetzt laßt mich ungeschoren!"

Dabei ist Lady Temple allgemein geliebt und überall willkommen, sie mag sagen was und wie sie will.

Wenn es erlaubt ist, bei einer unleidlichen Dame an eine liebenswürdige zu denken, so möchten wir sagen, Putlitz wollte mit seiner Lady Temple eine Art Haizinger des englischen Hofes schaffen. Daß es ihm dazu an Witz und Laune fehlt, ließ sich denken. Dennoch erzielte hie und da eine Replik der Lady einiges zustimmende Gelächter im Publicum. Es klang wie das Stöhnen von Eingemauerten.

In der Lady Temple hat der Dichter einen Anflug von Charakteristik wenigstens versucht, die übrigen Hauptfiguren bieten nicht einmal soviel. Sie sind durchwegs physiognomielos, verwaschen, wortreich und thatenarm, auf zwei Beinen gehende Declamationsstücke. Von dem Titelhelden haben wir bereits gesprochen; die wenigen Seiten, die wir in Macaulay's englischer Geschichte über den Charakter und die Entwicklung Wilhelm's von Oranien lesen, sind bezeichnender und poetischer, als Putlitz' ganzes Drama. König Karl II. – gewiß ein interessanter historischer Kopf für jemand, der malen kann – trägt bei Putlitz nur die allgemeinsten, nirgends zur Individualität herausgearbeiteten Züge des geschichtlichen Originals. Er oscillirt fortwährend zwischen eigensinnigem Despoten und zärtlichem Biedermann. Zwei Chamäleons etwas anmuthigerer Natur sind Wilhelm's Verbündete, Prinzessin Marie und Monmouth – anfangs nichts als Frivolität, dann lauter Patriotismus und Edelmuth. Alles Uebrige sind Statisten mit historischen Namen.

Die Aufführung der Novität war eine sehr sorgfältige, wenn sie auch nicht zu den besten dieser Bühne zählt. Herr Joseph Wagner spielte den Oranien – wie er eben ein Dutzend ähnlicher Helden spielt, mit edlem Feuer und stattlicher Repräsentation. Ihn, sei's auch nur in der Maske, zu individualisiren, versuchte Herr Wagner nicht einmal. Die Geschichte und mehr als Eine Stelle im Schauspiel nennen Wilhelm „nicht schön", „von düsterer, anmuthloser Haltung" – Herr Wagner war eben hier wie überall die ideale Erschei-

nung, welche ihm allabendlich die Damenherzen gewinnt. Wenn irgend etwas geeignet sein konnte, einen leichten Glanz über Putlitz' Stück zu hauchen, so ist es gewiß die Darstellung des Königs durch Herrn Fichtner. Freilich einen Karl II. aus dieser Figur zu machen, das vermag selbst ein Fichtner nicht. Frau Rettich fand für die ihrer künstlerischen Richtung nicht ganz entsprechende Lady Temple kräftig wirksame Farben. Frau Gabillon war als Prinzessin Marie eine liebenswürdige Erscheinung; mehr kann bei ihrer Aufgabe niemand verlangen. Die Herren Baumeister (Monmouth), Lewinsky (Danby), Franz (Bentinck) und Fräulein Kronau (Diana) füllten ihre Plätze ganz gut aus, die Plätze selbst waren aber undankbar.

Der Erfolg des Stückes war: achtungsvoller Durchfall. Wir wollen der Direction keinen Vorwurf aus der Wahl einer Novität machen, die, von einem nicht unrühmlich bekannten Autor herrührend, bereits anderweitig beifällig aufgenommen, überdies die Empfehlung bühnengerechter Form und der Reinheit in Sprache und Gesinnung für sich hat. Allein traurig bleibt es in hohem Grad, wenn Novitäten, wie dieser „Wilhelm", schon eine Art Anspruch besitzen, auf den besten deutschen Theatern gegeben zu werden. Repräsentiren sie doch die dramatische Unberufenheit in ihrer langweiligsten Form. Die angefochtensten französischen Lustspiele des Burgtheaters wirken fast wie ein erquickender Trunk danach. Und ob es nicht dennoch bessere Tragödien gäbe, die Wien noch nicht kennt? Wir wollen in diesem Zusammenhang nicht von Hebbel's Stücken sprechen. Jedoch die Brouillons aus Hebbel's Papierkorb dürften, aufgeführt, noch immer ein bedeutenderes Schauspiel gewähren, als diese historischen Dramen eines Lyrikers, der vielleicht weiß, „was sich der Wald", aber nimmermehr, was sich die Weltgeschichte erzählt.

Presse, 26. 2. 1862

Hofoperntheater.

(Gounod's „Margarethe". – „Gisella".)

Ed. H. Wir haben eine der jüngsten Wiederholungen der Oper „Margarethe" besucht, um deren gegenwärtigen Eindruck auf das Publicum, sowie die Wirkung der vorgenommenen Kürzungen zu beobachten. Wir fanden ein überfülltes Haus, und darin eine ungleich größere Theilnahme und Aufmerksamkeit, als bei der ersten Aufführung. Das Publicum scheint die Inconvenienzen der textlichen Grundlage, soweit sie blos durch die Verglei-

chung störend werden, gewöhnt zu haben, und soweit sie in absolutem Unsinn bestehen, mit jener Resignation zu dulden, die man eben mehr oder minder in jeder modernen Oper braucht. Das Opernpublicum erkennt ganz richtig, sei es aus Ueberzeugung, sei es aus Instinct, das musikalische Element als das bestimmende in der Oper an, und erträgt die Unbilden eines Librettos willig, wo es sich von den Vorzügen der Composition überwiegend angesprochen fühlt.

Daß diese Vorzüge in Gounod's Musik bei näherer Bekanntschaft nicht einbüßen, vielmehr zahlreicher und freundlicher hervortreten, das haben wir an vielen Gewährsmännern und an uns selbst erfahren. Wie frisch sind die Volksscenen im zweiten Act, wie geschickt gegeneinander gestellt, verbunden und gesteigert! Wie warm der Ton, der über den Liebesscenen des dritten Actes liegt, wie charakteristisch und doch maßvoll die contrastirende komische Partie in dem trefflich angelegten und abgerundeten Quartett! Der Musiker findet hier Züge von Geist und Empfindung, rhythmische, harmonische und orchestrale Details, wie sie ihm in den Producten der „großen Oper" nicht alltäglich begegnen. Auch dem vierten, selbst dem ersten Act, fehlt es nicht an glücklichen musikalischen Aperçus. Den fünften, den dramatischen „Narrenabend", wünschten wir am liebsten ganz hinweg. Dennoch muß man mindestens anerkennen, daß der Componist den Wahnsinn Margarethens mit einem feineren Gefühl für Maß und Schicklichkeit behandelt hat, als irgend einer seiner französischen oder wälschen Collegen. Scenen wie die Walpurgisnacht, das Odalisken-Ballet, die Walzer-Arie Gretchens werden wir allerdings nie verwinden, manche bizarre, ordinäre oder langweilige Stelle jederzeit ablehnen. Vieles ließe sich noch durch zweckmäßige Kürzungen bessern. Wir bedauern, daß die am Hofoperntheater vorgenommenen Striche mehr auf die schnellfertige Hand eines effectliebenden Regisseurs, als die eines feinfühlenden Musikers hindeuten. Gewonnen hat die etwas lange Oper auch durch die gegenwärtigen Kürzungen, allein sie konnte dies in noch weit höherem Grade. Das an unserer Opernbühne herrschende Princip, womöglich keine Nummer ganz, aber aus jeder einzelnen so viel Tacte als immer thunlich zu streichen, schien auch für den „Faust" maßgebend. Zur völligen Carricatur ausgebildet finden wir diese Methode z. B. in der Wiener Aufführung der „Hugenotten", wo zweite Theile, Ritornells, Wiederholungen einer Melodie etc., ohne alle Rücksicht auf formale Symmetrie fast in jeder Nummer herausgebröckelt sind, bis das Ganze sein correctes Gewicht hat.

So barbarisch hat man Gounod allerdings nicht behandelt, vielmehr lassen die Striche in dem ersten Duett zwischen Faust und Mephisto, dem Duett im

vierten, der Ballade im dritten Act u. dgl. sich wol rechtfertigen. Allein warum ging man nicht lieber auf die Hauptsachen los? Warum strich man nicht die dramatisch verwerfliche, musikalisch langweilige Domscene sammt ihrem Vorläufer, dem gräulichen Zwischenvorhang? Warum nicht den kindisch lärmenden Hexenchor im fünften Act? Vermuthlich, weil der Regie eine effectvolle Domdecoration und ein Spectakel langnasiger, rothhaariger Teufel wichtiger ist, als alles andere. Ist es nicht ein ästhetischer Mißgriff, die Walzer-Arie (ohne welche die Partie Margarethens so gut wie fleckenlos wäre) stehen zu lassen und das „Lied am Spinnrad“ zu streichen? Von allen Strophenliedern im „Faust“ wird gegenwärtig nur die erste Strophe gesungen, fürwahr ein kleines Profitchen an Zeit neben so großem unbenützt liegenden Gewinn. Es dünkt uns weiser, ein schlechtes Musikstück ganz wegzulassen, als mehrere gute zu verstümmeln. Was wir hier bedauern und rügen, sind weniger die speciellen Amputationen am „Faust“, als die operative Chirurgie des Kärntnerthor-Theaters im allgemeinen. Man strebt dort vor allem, aus einem großen Ganzen möglichst viele kleine Stückchen zu machen, ein treffliches Princip für Holzspalter, aber nicht für Theater-Directoren.

Die Aufführung der Oper hat an Rundung und Sicherheit gewonnen. Die größte Aufgabe lastet auf der Darstellerin der Margarethe. Wie schwierig und delicat für eine Sängerin ist dies Gretchen, von welchem jeder sein Ideal im Kopfe mitbringt, und überdies noch das Bild dieser oder jener großen Schauspielerin! Frau Dustmann hielt sich von jeder Nachahmung fern, spielte frei und sicher aus der Tiefe der eigenen Empfindung heraus, mit jenem ihr eigenen bewunderungswürdigen dramatischen Instinct, der, ohne grübelnde Reflexion, lebenskräftig überall das Richtige trifft. Das erste Begegnen mit Faust (durch die Länge der Melodie viel schwieriger zu spielen als im Drama) kann bei aller Einfachheit nicht sinniger nuancirt sein. Das heimkehrende Gretchen mit der folgenden Scene am Spinnrad spielt Frau Dustmann mehr innerlich aufgeregt als stillsinnend, eine nicht unberechtigte aber etwas realistischere Auffassung, als wir gewohnt sind. Die Liebesscenen im Garten waren vortrefflich, Gesang und Spiel getränkt von zärtlicher Empfindung. Daß ihr die kokette Walzer-Arie sichtlich widerstrebt, gereicht Frau Dustmann eher zur Ehre als zum Vorwurf. Indem sie die funkelnden Spitzen dieser französischen Bijouterie abzuschleifen und deren freches Licht zu dämpfen sucht, verkürzt sie allerdings die Arie um einen Theil des „Effects“, welchen andere Sängerinnen damit erreichen.

Diese Arie – für deren Weglassung wir deshalb nochmals plaidiren – steht einmal in unlösbarem Zwiespalt mit Gretchens Charakter. Die Sängerin hat nur die Wahl, ob sie etwas mehr vom Gretchen oder von der Arie retten will;

entscheidet sie sich für das Letztere, dann hat sie auch zugleich ihrem dramatischen Beruf den Stab gebrochen. Frau Dustmann's Darstellung der Kerkerscene stehen wir nicht an, ein dramatisches Meisterstück zu nennen. Den Wahnsinn Margarethens malt sie bei aller Charakteristik mit wohlthuendem Maß und Zartgefühl. Namentlich die Modulation in Ton und Mienen, womit sie aus dem Traum einer kranken Seele heraus den Vorgang der ersten Begegnung wiederholt, ist von ungemeiner Wahrheit und Schönheit. Frau Dustmann kam das Zusammenspiel mit einem so vorzüglichen Darsteller des Faust, wie Herr Ander, ungemein zu statten. Der Charakter ist auf das Niveau eines liebenswürdigen Verführers herabgedrückt, bietet somit dem Künstler nicht die Gelegenheit zu bedeutender dramatischer Entwicklung. Was zunächst gefordert ist, edle Repräsentation und empfindungsvoller Vortrag, finden wir bei Ander in reichem Maß. Sein Gesang in der Gartenscene fließt süß und innig; sein stummes Spiel mit Mephisto vor Gretchens Gartenfenster fanden wir, gegen die erste Aufführung, vortheilhaft gemäßigt. Herrn Schmid ist in der Rolle des Mephisto eine schwierige und wenig dankbare Aufgabe zugefallen. Den gesanglichen Theil behandelt er, bis auf einige hochliegende und dadurch etwas forcirte Stellen, vortrefflich; das dramatische liegt der auf würdevolles Pathos und ruhige Kraft angelegten, überdies etwas schwerflüssigen Individualität dieses Künstlers zu fern, als daß sie ihn nicht mitunter geniren sollte. Eine theils lückenhafte, theils verpfuschte Skizze aus eigener Kraft zu einem Charakterbild umzuschaffen, ist nicht jedermanns Sache. Genug, daß Herr Schmid die Rolle angemessen spielt. Einzelnes, wie die unglückliche Gesichtsmaske, ließe sich noch abändern; bei Faust eintretend, macht Herr Schmid den Eindruck eines Höllenfeldwebels, der zum Rapport commandirt ist.

Fräulein Bettelheim bewährt in der kleinen Rolle der Frau Marthe abermals Fortschritte in Gesang und Spiel. Schwierigkeiten bereiten ihr nur die raschen Parlandostellen, die zu gewaltsam und zerhackt herauskommen. Fräulein B. wird gewiß nicht anstehen, ihr kräftiges Organ noch bedeutend zu mäßigen – übt sie doch wirklich schon Selbstverleugnung genug. In einem Punkt sogar zu viel: sie hat sich weit älter und häßlicher gemacht, als nöthig. Frau Martha Schwertlein ist eine noch immer anspruchsvolle, wohlconservirte Frau von 40 oder 45 Jahren, und kein Gespenst. Fräulein Bettelheim oder ihr dienstbarer Maler könnten sich somit die Mühe der Metamorphose etwas erleichtern; eine kleine Arbeit mag es nicht sein, dies Mädchen alt und häßlich zu machen. Fräulein Destinn sang und spielte die kleine, aber durch ein allerliebstes Lied geschmückte Partie Siebels mit Sorgfalt und lebhaftem Ausdruck. Leider übertreibt sie diesen häufig durch eine detaillirende Manier,

die, in Verbindung mit fehlerhafter Tonbildung, leicht den Schein von Affectation gewinnt. Noch sind die Herren Hrabanek (Valentin) und Liebisch lobend zu erwähnen. Die Chöre kamen uns in der jüngsten Vorstellung etwas faschingsmüde und manche Tempi stark nach Hause eilend vor.

Die Aufnahme der Gounod'schen „Margarethe" in das Wiener Opern-Repertoire hat nun, wie wir vorausgesagt, gewaltige kritische Anfechtungen erfahren. Zweierlei möchten wir dabei doch unterschieden wissen. Wo die Kritik über den ästhetischen Werth eines Stückes urtheilt, ist sie auf ihrem absoluten Standpunkt unstreitig im Recht; sie darf über Schön und Nichtschön nach Gesetzen von spartanischer Strenge urtheilen. Sobald sie aber die Frage entscheiden will, ob ein Stück unter gegebenen, oft recht complicirten Verhältnissen zur Aufführung gebracht werden sollte oder dürfte, dann darf sie diese Verhältnisse nicht unberücksichtigt lassen. Man kann dem Richterspruch einer strengen Kritik vollständig beistimmen, daß der Text zur „Margarethe" eine an sich und mit Rücksicht auf ihren Ursprung bedauerliche Fabriksarbeit, daß Gounod's Musik weder tief, noch genial, ja mitunter recht gewöhnlich und langweilig sei. Man kann dies und darf dennoch behaupten, daß ein Director eines großen Opern-Instituts, welcher diese Novität zurückweisen würde, sein Geschäft nicht versteht - das Wort nicht im lucrativen Sinn, der ja auf ein subventionirtes Hoftheater keine Anwendung hat, genommen. Eine große Opernbühne, die jeden Abend spielt, kann bei der beispiellosen Unproductivität der ernsten Oper, eine Musik von dem mittleren Werth und den großen Erfolgen der Gounodschen, schlechterdings nicht entbehren.

Das mag eine ästhetische „laxe Moral" sein, immerhin; aber mit einer rigorosen Moral ist eine Opernbühne vorderhand unmöglich. Die „rigorose Moral", welche den „Faust" aus dem Theater werfen will, weil „Gounod ein Schulknabe gegen Mendelssohn und Schumann ist", weil in Schubert weit schönere Lieder „übereinandergebauscht" liegen, und Spohr die Cavatine im dritten Act besser componirt hätte, muß consequent die Opernhäuser für immer, oder doch für einige Jahrzehnte schließen, wogegen von dem Standpunkt reiner und strenger Kunstprincipien allerdings nichts einzuwenden wäre. Ueber die grausame Täuschung, die dem Glauben zu Grunde liegt, man könne aus der älteren deutschen Opernliteratur eine reichliche Ausbeute für das Repertoire gewinnen, gedenken wir nächstens ausführlicher zu sprechen. Wir wollen hier nur erwähnen, daß wir uns reich schätzen würden, wenn wir für die Oper den zehnten Theil dessen hätten, was dem - gewiß auch arg verwaisten - deutschen Drama jährlich an „brauchbaren" Novitäten zukommt.

In dem edlen, aber äußerst hitzigen Eifer, mit dem ein Theil der hiesigen Kritik gegen die Aufführung der „Margarethe“ zu Felde zog, fiel auch die Behauptung, die Franzosen würden es sich nimmer gefallen lassen, wenn ein Componist, vollends ein Ausländer, ihren Racine und Corneille zu Opernzwecken zurichten wollte. Das ist nicht ganz richtig. Gluck, also obendrein ein Deutscher, hatte seiner *„Iphigénie en Aulide“* eine gute Aufnahme in Paris gerade dadurch gesichert, daß er Racine's Tragödie ihr zu Grunde gelegt, worauf er bekanntlich die Franzosen im *Mercure de France* auch ausdrücklich aufmerksam machen ließ. Die einst in Paris gefeierte *„Semiramis“* von Catel ist nach Reichardt's Ausdruck „nur Voltaire's verhunzte Comödie“, und dasselbe sind Salieri's *„Les Horaces“*, Sacchini's *„Chimène“*, Spontini's *„Olympia“*, endlich neuester Zeit Gounod's *„Médecin“* gegen die Originale von Corneille, Voltaire und Molière. Allerdings sind in Frankreich musikalische Bearbeitungen berühmter Dramen selten, allein der Grund liegt nicht sowol in der größeren Pietät gegen die Dichter als vielmehr in der größeren Wichtigkeit, die das Textbuch einer Oper für die Franzosen jederzeit hatte. Sie mögen auch in musikalischer Einkleidung nicht gern einen ihnen schon bekannten Stoff sehen, sondern verlangen, daß die dramatische Grundlage einer Oper sie als etwas vollständig Neues interessire und beschäftige. Aus demselben Grunde hat bei ihnen die Sitte italienischer Componisten, ein längst componirtes Libretto zum fünften- und sechstenmal wieder zu componiren, niemals Eingang gefunden.

Begreiflicher und berechtigter sind übrigens die Anklagen, die gegen Gounod's Oper vom Standpunkt der Goethe-Pietät erhoben wurden, als der auffallend befangene Tadel, dem wir bezüglich mancher Einzelheiten dieses Werkes in hiesigen Beurtheilungen begegneten. Ein Kritiker findet, die Musik der „Begegnung“ zwischen Faust und Gretchen sei von „komischer Wirkung“. Ein zweiter entsetzt sich über die Worte Margaretha's: *Je voudrais bien savoir, quel était ce jeune homme, si c'est un grand seigneur et comment il se nomme*? – Worte, an denen wir kaum etwas zu tadeln wüßten, außer etwa, daß sie französisch und nicht deutsch sind. Ein Dritter hebt gar hervor, wie ganz anders „das deutsche Gretchen“ spreche: „Sie sahen stolz und unzufrieden aus“, während dies gar nicht Gretchen, sondern Frosch in Auerbach's Keller sagt. Der Kritiker im „Vaterland“ stellt die Oper „Margarethe“ auf Eine Stufe mit der unfläthigen Blumauer'schen Travestie der „Aeneïs“. Wir wüßten nicht, wem wir das Privilegium geistreicher Köpfe, Paradoxa zu behaupten, bereitwilliger einräumten, als diesem geehrten Collegen; allein er hat uns in dieser Hinsicht durch seine kühnen Aussprüche über Lewinsky, Herbeck etc. leider schon etwas verwöhnt.

Den Standpunkt, von welchem wir Gounod's Oper betrachten, haben wir jüngst kurz bezeichnet: es ist der musikalische. Vielleicht, daß ein eingewurzelter Pessimismus in Sachen der Oper unsere mildere Auffassung Gounod's unterstützt hat. Wenn der geistreiche Widersacher Gounod's im „Vaterland" behauptet, die Beschäftigung mit dem Theater demoralisire den Kritiker, so können wir ihm versichern, daß sie dafür wenigstens geeignet ist, von der crassesten Unbilligkeit zu heilen. –

Vollständigkeitshalber erwähnen wir der Wiederaufnahme des bekannten Balletes „Gisella" (Musik von A. Adam) im Hofoperntheater. In seinem choreographischen wie seinem musikalischen Theil steht dieses Tanzmärchen hoch und vornehm über den neuesten Balleten des Opern-Repertoires. Minder faschingsmäßig ist es allerdings, denn es bewegt sich – über Gräbern. Trotzdem fand die Vorstellung eine äußerst günstige Aufnahme, welche vornehmlich der vortrefflichen Leistung des Fräulein Couqui zu danken ist. Wir haben Fanny Elsler weder in dieser noch sonst einer Rolle gesehen, und müssen uns deshalb oft genug von älteren Freunden tief bedauern lassen. In der That, wir denken uns die Fanny Elsler als die Jenny Lind des Tanzens. Nachdem uns aber der Maßstab dieser Anschauung leider einmal fehlt, dürfen wir es aussprechen, daß wir die Gisella nicht anmuthiger und malerischer uns gedacht haben, als Fräulein Couqui sie darstellt. – –

Presse, 4. 3. 1862

„Gottsched und Gellert".

Charakter-Lustspiel von Heinrich Laube.

Ed. H. Laube's „Gottsched und Gellert", im Jahre 1845 geschrieben, zwei Jahre später unter den „dramatischen Werken" des Verfassers im Druck erschienen und seither auf allen deutschen Bühnen bekannt, ist von den Wiener Hofschauspielern zum erstenmal am 2. März 1862 zur Darstellung gebracht worden. Daß diese verspätete erste Aufführung obendrein zu Wohlthätigkeitszwecken im Operntheater und um 12 Uhr Mittags stattfand, stempelt sie zu einem kleinen Curiosum. Bis ins Jahr 1848 war dieses Lustspiel – es kam recht unschuldig dazu – in Wien verboten. Daß Laube später nicht daran gedacht hat, es im Burgtheater zu geben, läßt darauf schließen, daß er dem Stücke weder einen erheblichen Werth beimißt, noch davon eine lebensvolle theatralische Wirkung hoffte. Bezüglich des ersten Punkts wollen wir gegen die Bescheidenheit des Verfassers nicht unbescheiden ankämp-

fen; über den zweiten jedoch wird ihn die Vorstellung vom 2. März angenehm enttäuscht haben: „Gottsched und Gellert“ griff entschieden durch und erntete bei offener Scene, sowie nach jedem Actschluß einen Applaus, der sich zu wiederholtem lebhaften Hervorruf des Verfassers und der Darsteller steigerte.

Das Stück spielt im vorletzten Jahre des siebenjährigen Krieges zu Leipzig. Noch ist der Ausgang der Freiberger Schlacht, der Umschwung zu Gunsten der preußischen Seite, unbekannt. Johann Christoph Gottsched, Professor der Philosophie und Dichtkunst, der Logik und Metaphysik, Decemvir der Universität, Senior der Philosophen-Facultät und des Fürsten-Collegiums etc., wie man sieht, so ziemlich der einflußreichste Mann der Hochschule, veranlaßt eine Protestation gegen Preußen, welche auch Christian Fürchtegott Gellert, der Fabeldichter und außerordentliche Professor der Moral, unterschreibt, so sehr er auch die Raschheit des Schrittes mißbilligt. In Gottsched's Hause hält sich Graf Porta verborgen, ein Parteigänger und Kundschafter des österreichischen Heeres, der die Nachrichten, die er durch den General Manteuffel einzieht - die Gräfin, des Generals Gemalin, weilt mit ihrer Tochter Wilhelmine im Gottsched'schen Hause - dem österreichischen General Serbelloni zusendet. Nicht nur arbeitet er dergestalt heimlich gegen die Preußen, sondern nebenbei auch gegen Gottsched im Herzen der Frau Professorin Louise Adelgunde Victorie, geborenen Kulmus.

Aber noch ein anderes Incognito finden wir im Gottsched'schen Hause. Wilhelmine liebt einen jungen adeligen Officier der Reichsarmee, gegen den Willen ihrer Eltern. Wilhelminens Geliebter hat eine heftige Flugschrift gegen die Zerrissenheit des deutschen Reichsverbandes, also mittelbar gegen Preußens anwachsende Größe, geschrieben und, ein jugendlicher Feuerkopf, wie er ist, dem Bruder des großen Friedrich, dem hochherzigen Prinzen Heinrich, zugesendet. Er hat in der Reichsarmee seine Entlassung genommen und kommt nun verkleidet nach Leipzig, stellt sich Gottsched vor und nimmt unter dem Namen Cato bei ihm Dienste, um der Geliebten nahe zu sein.

So stehen die Dinge, als die Kunde von dem für Preußen günstigen Erfolge der Freiberger Schlacht und zugleich das Seydlitz'sche Regiment in Leipzig eintreffen. Gottsched ist äußerst betroffen. Die von ihm angeregte Protestation, dazu der Unterstand, welchen er dem Grafen Porta gibt, machen seine Lage bedenklich genug. Die Jungmagd Katharina in seinem Hause hat den Grafen erkannt; sie hat ein Liebesverhältniß mit dem preußischen Wachtmeister Siegmund, und Porta wird entdeckt. Zwar tritt Gellert großmüthig mit dem Zugeständniß ins Mittel, dem Bedrohten in seinem Hause eine

Zufluchtsstätte zu gewähren; aber auch hieher verfolgen die Preußen die Flüchtigen und nehmen Cato und Porta gefangen. Wir finden sie im fünften Act sammt dem ganzen Gottsched'schen Kreis des Ausganges harrend, im Leipziger Rathhaussaal. Der Auditeur beginnt seine Arbeit. Mittlerweile ist Prinz Heinrich angekommen, hat sich die Urtheile vorlegen, die Beschuldigten vorstellen lassen. Gellert, den er hoch verehrt, wird von ihm überaus freundlich aufgenommen und mit des Prinzen Lieblingsschimmel beschenkt, damit er eine für seine Gesundheit heilsame Bewegung machen könne. Die Urtheile lauten streng genug. Graf Porta ist als Spion zum Tode verurtheilt, der falsche „Cato“ soll als Officier des feindlichen Heeres, der in Verkleidung innerhalb der preußischen Linien gefunden wurde, kriegsrechtlich behandelt werden, Gottsched, als Hehler der Kundschafter, ist zum Kerker erster, Gellert zweiter Classe verurtheilt. Gottsched, der, je näher das Unglück herankam, immer mehr Besonnenheit und Muth verlor, wird durch das großherzige Dazwischentreten seiner Frau und durch Gellert's eindringliche Beredtsamkeit gerettet. Beide Professoren werden begnadigt, Gräfin Manteuffel kommt mit einem strengen Verweise davon; den falschen Cato, den Verfasser der Flugschrift, wollte Prinz Heinrich, durch diese Schrift lebhaft angesprochen, nun kennen lernen und vermittelt jetzt selbst dessen Verbindung mit der Geliebten. Selbst Porta wird nur mit Verweisung aus dem preußischen Staat bestraft. Dieser günstige Erfolg ist das Werk von Gellert's muthvoller Beredtsamkeit und der gleichzeitig eintreffenden Nachricht von der Anknüpfung der Friedens-Präliminarien.

Die Einfachheit des dramatischen Baues unterscheidet „Gottsched und Gellert“ auffallend von anderen Lustspielen des Verfassers. In der Regel liebt es Laube mehr, durch geistreiche Anordnung des Details zu wirken, als durch das starke, einfache Gegenüberstellen compacter Partien. Selten sahen wir Laube über seinem gesammten Drama stehen, allein immer überrascht uns sein glücklicher scharfer Blick für die Wirkung des Einzelnen, für die Wendung, die Pointe, die anziehende Situation. In „Gottsched und Gellert“ ruht aber das Gewicht nicht sowol auf einer fein verwickelten Intrigue oder reichgegliederten Handlung, als vielmehr auf den Charakteren. Die markirten Persönlichkeiten der beiden Titelhelden sind die Hauptsache, die übrigen Figuren und das Factische der Handlung haben daneben das Aussehen von später Hinzucomponirtem. Der Gedanke, Gottsched und Gellert, diese beiden gefeierten und doch so grundverschiedenen Zeitgenossen, einander leibhaftig auf der Bühne gegenüberzustellen, hat unstreitig etwas Verlockendes. Laube zeichnet die beiden Männer mit kräftigen Strichen, aber nicht mit gleicher Gerechtigkeit. Sein Stück stellt von Anfang bis zu

Ende die schüchterne, aber liebenswürdige, weil auf dem festesten Boden der Moral stehende Persönlichkeit Gellert's gegen die Eitelkeit und Pedanterie Gottsched's in das hellste Licht.

Die Vorliebe des Dichters für Gellert ist begreiflich und begründet; wenn selbst der pietätslose Julian Schmidt zur Pietät für G e l l e r t auffordert, so dürfte diese wol in der Ordnung sein. Aber gegen G o t t s c h e d hat sie den Dichter unbillig gemacht. Der „Beherrscher des deutschen Geschmackes" war zwar ein prahlerischer Pedant, aber kein Poltron. Für seine Ueberzeugungen wußte er mit unbeugsamem Muth einzustehen und zu kämpfen. Er war eine festere, großartigere Persönlichkeit als Gellert. Diese Ungerechtigkeit in Laube's Stück trifft allerdings mehr den Dichter als die Dichtung. Ein zweites Bedenken bezieht sich hingegen unmittelbar auf den Inhalt der letztern. Indem Gottsched und Gellert zu den Hauptpersonen des Lustspieles gemacht sind, erregt dieses schon durch den Titel Erwartungen, welche hinterher durch das Stück nicht befriedigt werden. Wer das Stück noch nicht kennt, erwartet, die beiden Männer auf dem eigentlichen Feld ihrer Wirksamkeit, dem literar-historischen, agiren zu sehen, denn für die dramatische Verwerthung historischer Persönlichkeiten gibt denn doch immer ihre öffentliche Wirksamkeit und nicht ihr Privatleben den Ausschlag. In Laube's Lustspiel sehen wir aber sowol Gottsched als Gellert ganz auf das Feld der politischen Intrigue hinübergedrängt, dem sie in Wirklichkeit doch sehr ferne standen. Von ihren eigentlichen Bestrebungen erfahren wir so gut wie nichts. Es fallen zwar über die literarische Wirksamkeit Gottsched's einzelne Anspielungen, und die Popularität Gellert's repräsentiren uns einige anekdotische Züge (Wachtmeister Siegmund, die Schenkung des Reitpferdes und dergleichen); diese Anspielungen und Anekdoten stehen aber in keinerlei nothwendigen Verbindung mit dem eigentlichen Inhalt des Stückes, zu welchem man im Grunde weder Gottsched noch Gellert braucht.

Haben wir diese Bedenken gegen Laube's Lustspiel unverholen geäußert, so sind wir doch keineswegs so griesgrämig, uns dadurch die Vorzüge desselben schlechterdings verleiden zu lassen. Wir würden es bedauern, wenn sich die Widersprüche, die wir andeuteten, dem Verfasser während des Schreibens so groß und wichtig gegenübergestellt hätten, daß wir nun um ein wirksames, unterhaltendes und das deutsche National-Gefühl lebhaft anregendes Stück ärmer wären. Zur Rechtfertigung der in dem Lustspiel häufig vorkommenden politischen Tendenzstellen und über die Frage ihrer geschichtlichen Möglichkeit hat der Dichter selbst in der Einleitung des 5. Bandes seiner „dramatischen Werke" manch treffendes Wort vorgebracht. Er erklärt sein ästhetisches Gewissen für vollkommen gedeckt, falls jene politischen Tenden-

zen zu Ende des siebenjährigen Krieges, wenn auch nicht factisch vorhanden, doch möglich gewesen sind. Soferne solche politische Aeußerungen nicht gegen die historische Möglichkeit und den guten Geschmack verstoßen, darf man sie namentlich einem Lustspiel, welches deutsche Charaktere und Zustände von einem stark durchleuchtenden politischen Hintergrund abhebt, nicht allzu rigoros anrechnen. Wie leicht man da überdies ungerecht werden kann, bewiesen uns die Aeußerungen einiger Nachbarn, welche die vormärzliche Entstehung des Stückes nicht kennen, mehrere lebhaft applaudirte Stellen über das Verhalten Preußens zu Deutschland für Anspielungen auf neueste Ereignisse hielten und in Gellert's Empörung über die brutale Ueberhebung einer terrorisirenden Militärgewalt den düstern Ausklang des Jahres 1848 zu vernehmen glaubten.

Das Stück wurde von den besten Kräften des Burgtheaters getragen. Herr La Roche gab den Gellert, diese „freiwillig erwählte geistliche Oberbehörde von Leipzig", wie ihn Laube – den „Großhofmeister der ganzen Nation", wie ihn einmal Gervinus nennt. Der rührende Ton weicher, herzlicher Bescheidenheit, den La Roche so sehr in seiner Macht hat, kam ihm in der Darstellung Gellert's trefflich zu statten; die kränklich schüchterne Haltung, die äußere Nettigkeit, die Spuren einer freudlosen, geplagten Jugend inmitten der erquickendsten Freude über jedes Zeichen von Vertrauen und Anerkennung, diese und andere Charakterzüge faßte der Künstler zu dem liebenswürdigsten Bilde zusammen. Dazu schuf Herr Förster mit seinem Gottsched ein wirksames Gegenbild, ohne der Verlockung zu carrikirendem Ausschreiten unkünstlerisch nachzugeben. Ein erhebliches Verdienst um die Aufführung hatte Herr Beckmann, der den Bedienten „Schladritz" mit der ganzen Fülle seiner übersprudelnden, beweglichen Komik ausstattete. Auch Herr Meixner erzielte mit seinem Sigismund viel komische Wirkung; für einen tapfern Kriegsmann aber schien uns diese Komik doch allzu chargirt. Herr Sonnenthal gab den Cato, „den enthusiastischen Adepten Lessing's", mit Wärme und jugendfrischer Beredtsamkeit, Herr Gabillon den Prinzen Heinrich vornehm und charakteristisch. Graf Porta ist eine undankbare Rolle; leider müssen wir Herrn Fr. Kierschner für die Darstellung derselben noch viel undankbarer sein. Die Frauenrollen sind weder quantitativ noch qualitativ von Bedeutung, um so rühmlicher erscheint die Sorgfalt, mit welcher Frau Gabillon (Professorin Gottsched), Fräulein Baudius (Wilhelmine), Fräulein Kratz (Katharina), endlich Frau Fichtner (Gräfin), ihre Aufgaben lösten. Bei der günstigen Aufnahme, welche Stück und Darstellung fanden, dürfte „Gottsched und Gellert" ohne Zweifel bald in die heimischen Räume des Burgtheaters übersiedeln.

Presse, 11. 3. 1862

Musik.

(Philharmonische Concerte. – Gesellschafts-Concert. – Sing-Akademie. – Orchester-Verein. – Quartette. – Fr. Schubert. – Die neue Beethoven-Ausgabe. – Böhm und Mayseder.)

Ed. H. Der überstandene Fasching hat sich sogar in seinen letzten maskenwüthigen Wochen gegen gute Musik erstaunlich tolerant gezeigt. Der ungeschwächte Besuch unserer größeren Concert-Unternehmungen während des Carnevals läßt annehmen, daß entweder neben dem tanzenden Contingent der Menschheit sich ein gegen ehedem sehr beträchtliches Concert-Publicum gebildet habe, oder daß jenes Contingent selbst sich jetzt nicht einmal durch Strauß von seinem Beethoven abwenden lasse. Wahrscheinlich war es die Vereinigung beider Factoren, was während des größten Faschingtumults die Fahne classischer Musik so kräftig emporgehalten hat.

Die beiden letzten philharmonischen Concerte brachten gute Aufführungen von Haydn's *Es-dur-*, von Beethoven's *C-moll-* und Schumann's *D-moll*-Symphonien, von Gade's „Hochland" und Cherubini's „Abencerragen"-Ouverture. Durchwegs oft gehörte und oft besprochene Compositionen. An Solo-Nummern eine von dem jüngsten Liebling des Publicums, Fräulein Bettelheim, gesungene Arie von Sebastian Bach; Mozart's Clavierconcert in *C-moll*, ganz vorzüglich gespielt von Herrn Epstein; endlich Beethoven's Gesangsscene: *„Ah perfido"*. Wie diese Arie nicht gesungen, sondern geschlottert und gebebt wurde, machte einen zu peinlichen Eindruck, als daß wir ihn hier zurückrufen wollten. Eine überwiegend gelungene und erfolgreiche Production war die von der „Gesellschaft der Musikfreunde" veranstaltete, von Herbeck trefflich geleitete Aufführung der Schumann'schen „Peri". Wir hätten eine Wiederholung von Schumann's „Faust"-Musik, deren dritter Theil bisher nur einmal und unter schwacher Theilnahme hier gegeben wurde, dringender gewünscht; vielleicht folgt Herbeck im künftigen Jahr dem Beispiel Hiller's und wagt die vollständige Aufführung des ganzen Werkes.

Die Sing-Akademie brachte eine Wiederholung von Schumann's romantischer Idylle: „Die Pilgerfahrt der Rose". Die Zuhörer schienen von den zahlreichen Schönheiten der Composition noch lebhafter als das erstemal angesprochen, und nahmen bezüglich der Ausführung mehr als einmal den guten Willen für die That, den verständigen Vortrag für die mangelnde Klangschönheit und Wärme. Von den Solisten nennen wir Frau Ludwig, die ihre be-

grenzten Mittel mit Anmuth und Empfindung verwendet, und Herrn Olschbauer, dessen Stimme, so umflort selbst wie sie Sonntags war, stets gerne gehört wird. Von den übrigen Solisten waren einige eben genügend, andere unzureichend. Sollten für diese kleineren Soli sich im Damenchor nicht bessere Kräfte finden? Ein Zug von Ermüdung bis zur Ausdruckslosigkeit ging durch die Aufführung, weniger in den Chören, als in den Einzelstimmen. Dazu kam, daß man sich abermals mit dem Surrogat einer Clavierbegleitung begnügte, die der Componist allerdings ursprünglich beabsichtigt, aber bei der ersten Probe sofort als ungenügend erkannt hat. Eine dritte Aufführung der „Pilgerfahrt" in Wien könnte anständigerweise durchaus nur mit Orchester-Begleitung veranstaltet werden. Außer der Schumann'schen Cantate trug die Sing-Akademie noch einige Chöre vor. Grädener's „Waldeszauber" spielt wahrscheinlich in einem Wald, den man vor lauter Bäumen nicht sieht; uns schien es mindestens, als könne durch soviel geistreiche Züge die eigentliche Stimmung nicht recht durchdringen. In der Composition des Eichendorff'schen „Irrlichts" hat Adolph Müller (Sohn) die Rivalität Schumann's zu bestehen; immerhin klingt sein Chor wirksam und mitunter harmonisch sehr interessant. Ueberaus edel in Form und Ausdruck ist Cherubini's dreistimmiger Frauenchor: *„Dors, noble enfant"*, das Einzige, was aus der gemeinschaftlich von Cherubini, Paër, Kreutzer und Berton zu den Tauffestlichkeiten des Herzogs von Bordeaux (1821) componirten Oper: *„Blanche de la Provence ou la Cour des Fées"* sich in lebendiger Schönheit erhalten hat.

Erwähnen wir ferner das Concert des unter H. Heißler's Leitung frisch aufstrebenden „Orchestervereins", in welchem auch Fräulein Anna Wittgenstein als fertige und geschmackvolle Pianistin sich hervorthat, so bleibt uns nur noch ein Rückblick auf Hellmesberger's vielbesuchte Quartett-Productionen übrig. Die beiden interessantesten Novitäten des diesjährigen Programms waren zwei – Reliquien. Wir meinen das Octett und das *B-dur*-Quartett von Franz Schubert. Zum erstenmale wurden beide Compositionen, deren erstgenannte an 40 Jahre, deren letztere an 50 Jahre alt ist, öffentlich in Wien aufgeführt. Dieser Nachlaß Schubert's hat etwas Unbegreifliches; er ist wie eine intermittirende Quelle, die plötzlich wieder neue Gaben ausströmt, nachdem man sie längst für erschöpft gehalten. Wenn Schubert's Zeitgenossen seine Schöpferkraft mit Recht angestaunt, was müssen erst wir Nachkommen sagen, die noch unaufhörlich Neues von ihm erleben! Seit 30 Jahren ist der Meister todt, und dennoch ist es, als arbeitete er unsichtbar weiter – man kann ihm kaum nachkommen.

Die beiden genannten Werke sind liebenswürdig in ihrer naiven Frische, reich in ihrer Einfachheit. Den ganzen vollen Schubert geben sie

uns allerdings nicht, weder in der Kraft der bewegenden Gedanken, noch in der künstlerischen Bildung der Form. Allein sie bringen genug Sonnenlicht und Frühlingsluft mit sich, um unsere alternden Concertprogramme erfreulich aufzufrischen, sowol das größer angelegte und mannichfaltiger gefärbte „Octett", als das einheitlichere und bedeutendere „Quartett". Wenn wir die feine und ausdrucksvolle Wiedergabe dieser Werke durch die Hellmesberger'sche Gesellschaft dankbar hervorheben, bleibt uns dann noch etwas zu sagen übrig? Doch. Die Schubert'schen Vermächtnisse wurden schön gespielt, aber nicht getreu: man präsentirte sie in einer willkürlichen Zurichtung. Das Octett hatte man an vielen Stellen beschnitten und abgeändert, mitunter ganze Seiten daraus fortgestrichen.

In ähnlicher Weise zeigte sich Herr Hellmesberger für die „Verbesserung" des Quartetts besorgt. Es waren darin Wiederholungen desselben Gedankens gestrichen, eine „zu theatralisch klingende Seite" weggelassen, endlich das Trio des zweiten Satzes aus einem andern Schubert'schen Quartett herübergenommen. Woher man das Recht zu solchen Abänderungen herleiten will, ist schwer begreiflich. Mit dem Recht, ein Werk zu kritisiren, ist doch nimmermehr das Recht verbunden, es besser zu machen. Wir gestehen gerne zu, daß bei Schubert sich Längen und Wiederholungen finden, die eine Abkürzung vertrügen. Wir wollen sogar annehmen, es seien alle hier vorgenommenen Aenderungen wirklich unbeschadet der Schönheit des Werks, ja zum Vortheil desselben ausgefallen. Darum handelt es sich aber hier gar nicht. Es handelt sich um die Zulässigkeit eines Verfahrens, durch welches nicht blos acht oder sechzehn Tacte Musik, sondern Treue und Glauben der Zuhörer geopfert werden. Das Publicum, dem das nachgelassene Werk eines großen Meisters zum erstenmal vorgeführt wird, will vor allem sicher sein, daß es dasselbe echt und unverfälscht hört. Nehmen wir an, Herr Hellmesberger wird der glückliche Finder eines Schubert'schen oder Beethoven'schen Manuscipts und bringt es zur Aufführung – kann er uns verdenken, wenn eine peinliche Empfindung von Mißtrauen uns im vorhinein diesen Genuß beirrt?

Nach den jüngsten Erfahrungen unmöglich. Denn wo einmal das Recht willkürlicher „Verbesserung" förmlich beansprucht ist, da gibt es auch für das Maß seiner Ausübung keine Garantie mehr. Was der Primgeiger heuer um 16 Tacte zu viel hatte, erscheint ihm nächstes Jahr vielleicht um deren zwanzig zu lang, und wer heute eine Stelle als „zu theatralisch" aus Schubert herausstreicht, der kann leicht morgen eine zweite als „zu düster", eine dritte als „zu lustig" hinauswerfen. Halte uns Herr Hellmesberger ja nicht für pedantisch. Wir glauben keineswegs, daß der künstlerische Cre-

dit Schubert's an den herausgestrichenen Tacten hänge, allein der des Herrn Hellmesberger könnte leicht daran hängen. In seinem Interesse bitten wir ihn daher, künftig neue Werke ausnahmslos so zu bringen, wie sie geschrieben sind, und die Verantwortlichkeit für alles Lange und Langweilige darin getrost dem Autor selbst aufzuladen.

Weit schwerer noch als die Impietät eines Vortragenden wiegt die Impietät eines Herausgebers, der sich nicht scheut, aus kläglichsten Rücksichten das Werk eines Meisters verstümmelt in die Welt zu senden. Auch davon kann Schubert erzählen. Sein eben erwähntes Octett (*op.* 166) enthält sechs Sätze: es weist durch diese Form und die Wahl der Instrumente deutlich auf das Beethoven'sche Septett, als auf sein Vorbild, hin. Ein Wiener Verleger, der das Werk vor zehn Jahren (in Stimmen) stechen ließ, warf zuvor zwei von den sechs Sätzen total heraus, wahrscheinlich um so das Ganze besser zu verkaufen. Jahrelang kannte man das Octett nur in dieser Gestalt, als plötzlich durch ein neues und correctes Clavier-Arrangement des Werkes die beiden heimlich gemordeten Sätze wieder zum Leben kamen und nun allerwärts, als vom Himmel gefallen, bestaunt werden.

Die Sorglosigkeit, welche Deutschland lange Zeit hindurch gegen die Werke seiner größten Tonmeister an Tag legte, gleichsam als crasses Gegenbild zu den rühmlichen kritischen und philologischen Bestrebungen unserer Nation, scheint endlich ein glückliches Ende gefunden zu haben. Die Gesammtausgaben von Seb. Bach's und Händel's Werken tilgen eine alte Schuld in glänzendster Weise. Ein drittes National-Unternehmen tritt so eben würdig an die Seite jener beiden: es ist die neue Beethoven-Ausgabe von Breitkopf und Härtel in Leipzig. Dies Unternehmen ist zu hervorragend, zu wichtig, als daß es in irgend einem musikalischen Kreise, dem kleinsten oder größten, ignorirt werden dürfte. Im Gegentheil scheint es uns Pflicht eines jeden Musikfreundes, nach Möglichkeit dafür zu wirken. Die Ausgabe, von der wir sprechen, ist die erste, die alle Werke Beethoven's, also auch sämmtliche bisher ungedruckt gebliebenen, umfaßt, und die erste zugleich, welche durch kritische Vergleichung der Manuscripte und Original-Ausgaben vollständige Correctheit herstellen wird. Die bereits erschienenen ersten Lieferungen lassen nichts zu wünschen übrig. Bei der gewissenhaften Gründlichkeit, mit welcher die um deutsche Kunst hochverdienten Verleger darin vorgehen, konnten ihre Mühen und Kosten keine geringen sein. Einen pecuniären Gewinn haben sie unmöglich im Auge, da die meisten und gerade die populären Werke Beethoven's in zahllosem billigem Nachdruck überall verbreitet sind. Höchstens die Kinder oder Enkel der Verleger können einst den verdienten Gewinn von einem Unternehmen ziehen, das nur aus

einer seltenen künstlerischen und patriotischen Begeisterung entsprang. Die tüchtigsten Musikgelehrten, wie Jahn, Hauptmann u. A., sind an der Redaction betheiligt; für Wien, den Hauptmittelpunkt von Beethoven's Wirken, haben die Unternehmer in G. Nottebohm einen der kundigsten und eifrigsten Mitarbeiter, gewonnen. Wir zweifeln nicht, daß die „Gesellschaft der Musikfreunde", sowie alle übrigen Besitzer von Beethoven'schen Autographen oder Originalstichen in Wien, es als eine Ehrensache ansehen werden, den Herausgebern diese Hilfsmittel zugänglich zu machen.

Ein Ereigniß, das, zunächst privater Natur, dennoch für das Musikleben in Oesterreich nicht ohne Bedeutung ist, möge hier schließlich Erwähnung finden. Wir meinen die Auszeichnung, welche den beiden Altmeistern des Violinspiels, Mayseder und Joseph Böhm, durch die Decorirung mit dem Ritter- und dem krongeschmückten Verdienstkreuz des Franz-Joseph-Ordens kürzlich zu Theil wurde. Tonkünstler, welche ohne äußeres Prunken ihr Leben an die Pflege gediegener Musik setzten, sei es schaffend, lehrend oder ausübend, haben zu keiner Zeit an äußeren Auszeichnungen schwer zu tragen gehabt. Die größte Seltenheit aber war eine Ordensverleihung an Tonkünstler in Oesterreich. Lag es lediglich in der principiellen Mäßigkeit in Ordensverleihungen, durch welche das alte Oesterreich sich auszeichnete, oder vielleicht obendrein in einer leisen mittelalterlichen Reminiscenz, einem Geschmäckchen von „fahrenden Leuten", das den Musikern hängen geblieben, kurz, es hat keiner unserer großen vaterländischen Tonmeister, weder Gluck, noch Haydn, weder Mozart, noch Beethoven, je einen österreichischen Orden erhalten, von dem armen Schullehrerssohn Franz Schubert gar nicht zu reden. Es wurzelte in den Anschauungen einer überwundenen Zeit, daß man dergleichen für unmöglich hielt. Mozart besaß bekanntlich den päpstlichen Orden vom goldenen Sporn, ohne sich dessen jedoch zu rühmen oder zu bedienen. In seiner Bescheidenheit fand er, daß ein „Cavaliere Mozart" doch zu unpassend klänge, während Gluck mit derselben Decoration auffallenden Staat machte und seinen gut bürgerlichen Namen ohne ein vorgesetztes „Chevalier" nicht mehr recht leiden mochte. Beethoven, dessen unverhohlene demokratische Gesinnung ihn dem österreichischen Hofe fern hielt, wurde vom König von Preußen (für die *Missa solennis*) die Wahl zwischen einem rothen Adler und 400 Thalern freigestellt. Sie ist wol selten jemand so leicht geworden.

Anders empfand der alte Haydn. Bescheiden, bis in den innersten Winkel der Seele, dankbar erfreut über jede Anerkennung, dabei warmer österreichischer Patriot, hörte Haydn mit freudiger Erregung die Nachricht, er sei für die Betheiligung mit dem neuen „Leopolds-Orden" vorgeschlagen,

welcher eben (1808) „für verdienstvolle Oesterreicher" gestiftet war. Haydn hatte sich ausstudirt, dem Kaiser Franz bei der Dank-Audienz zu sagen, daß von allen seinen Compositionen, die größten und gefeiertsten nicht ausgenommen, ihm stets das Volkslied „Gott erhalte" die liebste gewesen. Er ist jedoch nicht in die Lage versetzt worden, von diesen Dankesworten Gebrauch zu machen. Das waren alte Zeiten. Indeß, so freisinnig sich die Ansschauungen in diesem Punkte gewendet haben, – österreichische Bändchen sind noch immer eine Seltenheit in musikalischen Knopflöchern.

Liszt ist der erste und einzige Tonkünstler, der einen, den Ritterstand verleihenden österreichischen Orden (die eiserne Krone) erhalten hat. Selbst Meyerbeer besitzt nur das Ritterkreuz des Franz-Joseph-Ordens, und wenn unser Gedächtniß nicht trügt, war er der erste und bis auf Mayseder auch der einzige Musiker, dem diese Decoration zu Theil wurde. Die musikalische Welt wird daher gewiß hoch erfreut sein, daß die kaiserliche Huld soeben zwei Musiker ausgezeichnet hat, welche ein langes, thätiges Leben der gediegensten Kunstübung gewidmet, und es durch Heranbildung trefflicher, mitunter schon weltberühmter Schüler auch für die Nachwelt fruchtbar gemacht haben.

Presse, 25. 3. 1862

Musik.

(Berlioz. – Beethoven's „Schlacht bei Vittoria." – Concert des Herrn Winterberger.)

Ed. H. Ein seltsames Zusammentreffen, daß sowol die „Philharmonischen" als die „Gesellschafts-Concerte" ihren diesjährigen Lauf mit einer Berlioz'schen Symphonie schlossen. Die musikalische Pilgerfahrt „Childe Harolds" klang uns noch in den Ohren, als schon die Nebelbilder der „Phantastischen Symphonie" vor uns aufzuquillen begannen. Seit sechzehn Jahren war die vollständige Aufführung einer Berlioz'schen Symphonie in Wien nicht vorgekommen, und nun hören wir deren zwei binnen wenig Tagen! Es däuchte uns wie ein Stück des Jahres 1845, wo Berlioz selbst seine Tonwerke in langer, glänzender Reihe dem enthusiastisch erregten Publicum von Wien und Prag vorführte. Fast hätten wir uns für einen Moment in jene schönbewegte Zeit zurückgeträumt, riß uns nicht die sehr veränderte Haltung der Zuhörer aus der Illusion. Wo war die begeisterte Zustimmung hingekommen, die damals so rasch der ersten Betroffenheit gefolgt war?

Statt des einstigen Beifallssturmes erzielte jetzt „Harold“ einen getheilten, kühlen Applaus, die „Fantastique“ sogar noch Schlimmeres. Nach ihren Schlußaccorden geriethen die Zuhörer einander moralisch in die Haare, und es bedurfte keiner Stimmenzählung, um die eminente Majorität der Zischer gegen die Klatscher darzuthun. Es mochte die wackern „Philharmoniker“ reuen, mit der „phantastischen Symphonie“ Abschied genommen zu haben, denn welcher Liebling des Publicums sieht sich gern in einem Momente mürrisch entlassen, wo er auf verdoppelte Zärtlichkeit zählt? Wir, für unsern Theil, zollen Dessoff ebenso aufrichtigen Dank für die Wiedererweckung der „phantastischen Symphonie“, als Herbeck für jene des „Harold“. Berlioz ist ein- für allemal eine so eigenthümliche, bedeutende, ja große Erscheinung, daß man ihm zu jederzeit Respect schuldet. Sein Irrthum wird jederzeit geistvoller, anregender und fruchtbarer wirken, als die Correctheit von hundert Alltags-Componisten.

In unseren Tagen erscheint uns obendrein eine erneuerte Bekanntschaft mit diesem Tondichter von erhöhtem Interesse und Belang. Vor 16 Jahren kam seine Musik wie ein feuriges Meteor über uns. Sie war etwas so Ungeahntes, Blendendes, von allem Gehörten so ganz Verschiedenes, daß sie den tief erregten, wehrlos staunenden Hörer geradezu niederzwang. Die Einen zu schrankenloser Huldigung, zu tödtlichem Haß die Andern. Niemand blieb gleichgiltig, niemand neutral. Nur eine ganz ungewöhnliche Persönlichkeit konnte so wirken. Auch die letzten Kennzeichen einer bedeutenden Kunsterscheinung blieben nicht aus: daß sie zu Principienfragen Anlaß gibt. Die tiefsten Controversen der Tonkunst, die Frage nach Form und Inhalt derselben, nach den Grenzen ihres Reiches, nach ihrem Verhältniß zur Dichtkunst und Malerei, wurden durch Berlioz aufgewühlt, an Berlioz der ererbte Besitz der Aesthetik neu geprüft und gemessen. Was immer zum erstenmale Berlioz lauschte, naiv oder reflectirt, genießend oder beurtheilend, gerieth in gährende Bewegung. Diese Gährung hatte seither Zeit, sich zu klären. Wenn auch nicht ganz, so ist doch theilweise das Befremdende der Berlioz'schen Musik zurückgetreten. Eine neue Richtung in der Musik, größtentheils durch Berlioz selbst, wenngleich ohne seinen Wunsch, veranlaßt, gewann Raum, und wurde von einer compacten Gruppe jüngerer Tondichter mit großer Consequenz und Zuversicht verfolgt. Es erschienen Wagner, Liszt und die ganze Landwehr der weimarischen Schule. Die Tendenz der Berlioz'schen Musik ist uns somit durch verwandte Bestrebungen seither nähergerückt, während der Meister selbst, mit seinen Klängen und seiner geistvollen, fesselnden Persönlichkeit, in objectivere Ferne zurückwich. Es drängte uns, jetzt nach langer Unterbrechung, Berlioz wieder vorzuneh-

men, und damit eine Revision unserer jugendlichen Empfindungen. Mancher mag mit uns erfahren haben, daß seine Pulse zu den alten Melodien nicht mehr den alten Tact schlugen, – was allerdings nicht an den Melodien allein liegen wird. Wir können uns mit der Erinnerung an einen Größeren trösten, an Schumann nämlich, der bei der ersten Begegnung mit Berlioz' Werken in Jubel ausbrach, ihnen in Deutschland durch seine Kritik geradezu den Boden bereitete und – der dennoch in späteren Jahren sehr kühl, beinahe ablehnend von seinem einstigen Liebling sprach.

Was uns an Berlioz diesmal deutlicher als je entgegentrat, ist seine Armuth an eigentlich musikalischen Gedanken und an musikalischer Entwicklung derselben. Man denke sich die beiden äußeren Sätze des „Harold", der „Fantastique" u. A. entkleidet von ihrem instrumentalen Purpur, und musikalischer Kern wird geradezu verschwinden. Dieser innern Armuth scheint sich Berlioz schmerzlich bewußt; die Anstrengung, ihr zu trotzen, sie zu besiegen, gibt seinen Werken etwas unverkennbar Mühseliges, Krampfhaftes. Dabei ist es aber eine gewaltige, vornehme Persönlichkeit, die hier ihr Inneres musikalisch ausspricht. An das freie, unmittelbare Herausklingen der Musik, wie es das erste Kennzeichen großer Tondichter ist, darf man allerdings nicht denken. Eher könnte man sagen, Berlioz habe für die Entäußerung seiner poetischen Ideen sich die Musik als Mittel gewählt. Er componirt eigentlich gar nicht, sondern dichtet mit musikalischen Elementen. Seine Töne verstummen, sobald sie nicht von Außen her in ganz bestimmter Weise zur Nachbildung einer poetischen Vorstellungsreihe angeregt, und von einem sich abrollenden Programm fortgeleitet sind. Berlioz steht auf einem falschen Standpunkt, mehr neben, als in der Musik. Das wird immer entscheidend sein. Allein nimmermehr kann man verkennen, daß Berlioz auf diesem seinen Standpunkt ganz und eigenthümlich dasteht. Es ist vor allem eine Redlichkeit in seinem Schaffen, eine subjective Wahrheit, die man doppelt hoch anschlägt, wenn man die putzsüchtige Zerrissenheit seiner Nachfolger dagegen hält. Berlioz kann sich nur so und nicht anders aussprechen. In vielen seiner Symphoniensätze athmet eine tiefe Innerlichkeit; so ergreifende Klänge der Wehmuth, wie in seiner *„Scène aux champs"* und vollends der Liebesscene in „Romeo und Julie" (vielleicht dem schönsten Musikstück von Berlioz), haben wir höchstens noch bei Beethoven angetroffen. Dieser tiefe, wenngleich oft schwer nach Gestaltung ringende Herzenston würde allein hinreichen, Berlioz' Symphonien hoch über den kalten Prunk der Liszt'schen zu heben. Daß diese unmittelbar aus Berlioz münden – welcher unstreitig auch der legitime Vater der „unendlichen Melodie" ist – kann nur einem Kurzsichtigen entgehen. Liszt hat seiner

noch viel dürftigeren Productionskraft einen glücklichen Vorsprung durch das knappste Zusammenziehen der symphonischen Form zugewendet, während Berlioz in deren weiten Räumen sich oft bis zur Erschöpfung verirrt. Dennoch folgen wir diesem williger und länger, steht doch die hohe Gestalt so fest auf ihren eigenen Füßen. Durch fremdartige, märchenschöne Gegenden führt sie uns leider gar häufig in Wüsten oder finstere Abgründe.

Das Finale der „Harold"-Symphonie und der fünfte Satz der „Phantastischen" sind solche Wolfsschluchten. Das ist nicht mehr menschliches Schauen und Empfinden, sondern Gespenstermusik, der letzte krampfhafte Aufschrei einer sich selbst in den Wahnsinn hineinpeitschenden Phantasie. Wenn das Banditen-Bacchanale im „Harold", dieser Faschingdienstag alles Häßlichklingenden, uns musikalisch verletzt, so stößt die „Walpurgisnacht", mit welcher die „Episode aus dem Leben eines Künstlers" schließt, uns überdies durch die Scheußlichkeit ihres poetischen Programms zurück. Berlioz selbst war einsichtsvoll genug, in seinen Concerten diesen fünften Satz wegzulassen, und die Symphonie mit dem Hinrichtungsmarsch zu schließen – ein maßgebender Vorgang, dem man im „philharmonischen Concert" hätte folgen sollen. Der Aufführung der „Harold"-Symphonie wurde bereits rühmlich gedacht, und wir haben nur noch die treffliche Ausführung der Violapartie durch Herrn Hellmesberger zu erwähnen. Nicht in gleichem Maß hat uns die Wiedergabe der „Symphonie Fantastique" befriedigt. Im Tempo vollkommen entsprechend, in Detail und Auffassung tadellos schienen uns nur die Ballscene und das Adagio. Hingegen klang der erste Satz sehr verblaßt gegen die Wirkung, welche Berlioz selbst damit jederzeit hervorbrachte: er nahm alles viel eindringlicher, mächtiger, die Sforzatos stärker, die Ritenutos breiter, das Ganze weniger tactstreng. Noch weniger befriedigte uns der Hinrichtungsmarsch, an dessen geringer Wirkung das zu rasche Tempo nicht ohne Schuld war. Hier darf nichts flüchtig oder hüpfend erscheinen, jede Note im Thema ist wuchtig und nachdrücklich. Nur dann kann dies Stück den grauenhaft erschütternden Eindruck machen, den wir so oft zu beobachten Gelegenheit hatten. Berlioz nahm den Marsch entschieden langsamer und hielt die Stelle der figurirenden Fagotte (welche, beschleunigt, leicht komisch wirkt) obendrein etwas zurück. Eine glänzende Production der „Philharmoniker" war hingegen die Aufführung von Weber's Ouverture zum „Beherrscher der Geister".

Eine unterhaltende Soirée veranstaltete zu wohlthätigem Zweck Herr Karl Haslinger im Sophiensaal. Es wurde daselbst vom Strauß'schen Orchester und der trefflichen Militärbande des Regiments „Kaiser von Rußland" Beethoven's „Schlacht bei Vittoria" aufgeführt. Nachdem

dies Werk seit vielen Jahren in Wien nicht gehört war, mußte die jüngere Generation den Herren Haslinger und Johann Strauß für dessen Wiederholung sehr verbunden sein. Wir hoffen, daß kein Beethoven-Verehrer mit allzu ernsthaften Erwartungen in die Schlacht gezogen sein wird. Mit Ausnahme des kurzen kraftvollen Siegesmarsches sind die Themen nicht von Beethoven's Erfindung, und was zwischen dem *God save the King*, *Rule Britannia* und Marlborough liegt, wird von Trommeln, Trompeten, Pöllerschüssen und riesigen Schnarren so gründlich zusammengewettert, daß man geradezu nichts davon hört. Was bleibt demnach, als ein großer Name und die Erinnerung an eine entschwundene Zeit? Kaum begreifen wir noch den Enthusiasmus, den diese Composition einst hervorgebracht. Es gehörte in der That die ganze lang versteckte Pulverladung von politischer Erregung dazu, um von solchem Tonfeuerwerk getroffen, jubelnd in die Luft zu gehen. Um an diesem musikalischen „Wellingtonssieg" uns zu freuen, müßten wir eben selbst unter dem frischen Eindruck der Siegesnachrichten von Leipzig, Hanau u. s. w. erzittern. Heute haben wir andere Feinde und andere Lieder. Historisch merkwürdig auch für den Musiker bleibt indeß die „Schlacht" schon dadurch, daß sie das erste größere Werk Beethoven's war, das seinen Namen wirklich populär machte.

Die *A-dur*-Symphonie, an demselben denkwürdigen 8. December 1813 in der „Aula" zum erstenmale aufgeführt, hat wahrscheinlich dem Glanz der „Vittoriaschlacht" mehr zu danken gehabt, als umgekehrt. Es war ein Glück, daß der Genius, der seine Zeit im Tiefsten und Innersten erfaßt hat, sie auch einmal äußerlich am Rockzipfel zu erwischen verstand.

Zelter schrieb darüber boshaft genug an Goethe: „Nun wissen die Weiber auf ein Haar, wie es in einer Schlacht hergeht, wenn auch schon lange niemand mehr begreift, was Musik ist." Nun, Herr Strauß hat als Dirigent dieser schwer zu leitenden Massen ganz prächtig gezeigt, „wie es in einer Schlacht hergeht", und zu erfahren, „was Musik ist", haben wir hier Gottlob auch noch Quellen genug. –

Wir können nur noch in Kürze des Concerts von Alexander Winterberger gedenken. Diesen Künstler haben wir bereits vor mehreren Jahren als geistvollen und gediegenen Clavierspieler schätzen gelernt. Wir fanden seine Vorzüge jetzt nicht nur unversehrt wieder, sondern überdies manches getilgt oder gemildert, was wir ehemals von seinem Spiel weggewünscht hatten, wie z. B. eine gewisse Geringschätzung technischer Sauberkeit und einen Anflug von Blasirtheit. Winterberger trug nur zwei Stücke vor: Beethoven's *D-dur*-Trio, *op.* 70, und dessen zweisätzige Sonate, *op.* 90. Er spielte sie mit Geist und tiefem Verständniß, dabei mit würdiger Einfach-

heit, einzig bemüht, den Tondichter selbst klar und vernehmlich sprechen zu lassen. Es schien Herrn Winterberger diesmal mehr daran gelegen, sich als Componist, denn als Virtuose vorzuführen, denn den zwei Claviervorträgen standen zehn Lieder seiner Composition etwas unverhältnißmäßig gegenüber. Obwol ungleich an Werth, fesselte uns doch der größere Theil dieser Gesänge durch Prägnanz und Tiefe des Ausdrucks, wie z. B. „Childe Harold", *„My soul is dark"*, und das Lied von Felicia Hemans. Eine anmuthige feine Romantik klingt aus dem „Ständchen" von Puschkin. Unglücklich in der Textwahl finden wir Lenau's: „Ob jeder Freude seh' ich schweben", und das Heine'sche Gedicht vom „Fichtenbaum", das doch eigentlich nur ein sentimentaler Witz ist.

Wir hoffen, Herrn Winterberger als Pianisten und Tondichter bald eingehender würdigen zu können, da der höchst ehrenvolle Erfolg seines Concertes ihn zweifelsohne zu wiederholtem Auftreten bestimmen wird. In den Vortrag der Lieder hatten sich die Fräulein Bettelheim, Tellheim und Herr Olschbauer getheilt: ihre äußerst anziehenden Leistungen fanden reichlichsten Beifall.

Presse, 30. 3. 1862

Musik.

(Die „Regimentstochter". „Maria di Rohan". Die Normalstimmung.)

Ed. H. Zwei Donizetti'sche Opern, welche seit Jahren in deutscher Sprache nicht gegeben waren, sind nun rasch nacheinander wieder in das Repertoire des Hofoperntheaters eingerückt. Die Direction hat damit mehr ihren guten Willen, uns nicht am Einerlei sterben zu lassen, geäußert, als ihren Opernvorrath nachhaltig bereichert. Die „Regimentstochter" und ihre tragische Schwester „Maria di Rohan", beide vom Publicum freundlich aufgenommen, werden dennoch bald wieder Arm in Arm die Bühne räumen. Die ehemalige Dreimonat-Herrschaft der italienischen Sänger in Wien übt noch immer ihre Nachwirkungen. Fürs erste brachte das karge Repertoire der wälschen Oper es mit sich, daß ihre besseren Stücke alljährlich bis zum Ueberdruß abgespielt wurden, so daß jetzt das Publicum für diese alten Bekannten kaum ein Fünkchen von Interesse mehr übrig hat. Andererseits ist den Besuchern des Kärntnerthor-Theaters die Erinnerung an italienische Stimmen, italienische Gesangschulen zu unzertrennlich von solchen Opern, als daß den deutschen Sängern nicht dadurch ein sehr erschwerter Stand be-

reitet würde. Donizetti'sche Opern, welche die Italiener schon vor halbleerem Hause sangen, werden durch deutsche Besetzung schwerlich eine plötzliche Anziehungskraft erlangen. Man hört sie gleichsam *en passant* und überläßt sie dann ihrer eigenen Schwerkraft. „Maria di Rohan" gehört, musikalisch betrachtet, immerhin zu den besseren ernsten Opern Donizetti's. Für Wien componirt, sollte dies Werk einige Achtung vor der traditionellen Gediegenheit deutscher Zuhörer an Tag legen. Sichtlich bestrebte sich der Maestro, die bequeme Schablonen-Manier etwas zu vertiefen; die üblichsten und monotonsten Begleitungsfiguren sind seltener gebracht oder doch ausgefüllt, die dramatische Schicklichkeit sorgfältiger gewahrt, die Instrumentation fleißiger. Schon in der effectvollen Ouverture versucht der Componist einen höheren Flug, die erste Arie Marias und einige Cantilenen Enricos bringen glücklich erfundene, dabei charaktervolle Melodien.

Allein diese Aufwallungen haben einen sehr kurzen Athem; den schönen Anfängen oder sorgfältigen Einzelheiten folgt allsbald der alte Hackbrettgeist, der ewig lauernde Dämon der Terzen, Sexten und Unisono-Gänge. In der (gleichfalls für Wien geschriebenen) „Linda" findet sich Aehnliches, noch ausgeprägter und anspruchsvoller in dem französischen *„Dom Sébastien"*. Letzterer – man könnte ihn einen glänzenden Trauermarsch mit hinzugefügter Oper nennen – hat wenigstens einige wirksame Ensembles und einen bei aller stofflichen Rohheit wechselvollen, lebhaften Fortgang. „Maria di Rohan" hingegen ist so monoton, daß sie durchaus von ganz ungemeinen Kräften getragen sein muß, um nicht äußerst langweilig zu werden. Wie ungeschickt ist diese Oper dramatisirt! Bei aller Dürftigkeit ist die Intrigue dennoch unklar: der Autor reiht in ermüdender Folge Arie an Arie, und läßt uns nach einem Chorsatz völlig schmachten. Im zweiten Act steigert sich zwar die dramatische Bewegung, allein ihr Culminationspunkt mahnt an die Situation des Schlußduetts im vierten Act der „Hugenotten" mit einer Handgreiflichkeit, welche Dichter und Componist um jeden Preis zu vermeiden hatten.

Vom Standpunkt der Direction war die Wahl dieser Oper allerdings keine unberechtigte. Sie brauchte nämlich eine Oper für Herrn Stighelli, den man doch nicht für schweres Geld kann blos spazieren gehen lassen. Nun ist Herr Stighelli jedenfalls am erträglichsten in einer italienischen Oper, und unter den italienischen Opern ist wieder „Maria di Rohan" eine der bessern. Das ist der Fluch der bösen That u. s. w.

Die „Regimentstochter" seufzt zwar ebenfalls unter dem Druck vieljähriger Abnützung. Dennoch ist sie uns willkommener, als „Maria die Rohan". Um ebensoviel, als wir das unverstellte, lebenslustige Gesicht Donizetti's

seinen erzwungen ernsthaften Mienen vorziehen. Die „Regimentstochter" steht, in einiger Entfernung zwar, neben den zwei besten Opern Donizetti's: dem „Liebestrank" und „Don Pasquale". Aus ihren Augen leuchtet Frohsinn und Witz; wie lustiger Vogelsang schmettern ihre Melodien, ein wenig keck die Haltung, doch anmuthig. Schade, daß Regimentstochter und Umgebung fast ebensoviel sprechen als singen. In der ganzen Oper zeigt sich nicht nur Donizetti's eigenstes liebenswürdiges Talent, sondern überdies die merkwürdige Biegsamkeit und Assimilisirungs-Kraft dieses Talents. Der Componist schrieb die „Regimentstochter" nicht blos für die Bretter, sondern wirklich auch im Geiste der französischen *opéra comique*. Die eigenthümliche Breite und Schwere der italienischen Cantilenen ist beinahe abgestreift und weicht der schärfern Rhythmik, der feineren, lebhafteren Declamation französischer Musik. In einigen Situationen, welche das schwere Geschütz der italienischen Phraseologie förmlich herausfordern – wie das Terzett im zweiten Act: *„Tous les trois réunis"* – weiß sich der Italiener so ganz und gar zu verleugnen, daß er uns mit einer graziösen Plauderei, deren Worte die drei Stimmen sich halb athemlos abfangen, überrascht. An Alltäglichkeit mit etwas trivialem Beischmack fehlt es natürlich auch nicht. Die ganze Tenorpartie ist auffallend dürftig, dafür erfreut Marie fast immer durch ihren ungeschminkten, soldatisch frischen Muth. Das Mädchen – man sollte es nicht glauben – hat aber auch Gemüth. Ihre Romanze im ersten Act, mit dem wie sanftes Tageslicht in die Molltonart einfallenden *F-dur* und ihrem in zwei feingeschwungenen Bogen sich herabsenkenden Schluß, ist ein Stück nicht blos von echt südlicher Formschönheit, sondern überdies von echter, herzlicher Empfindung. Seltsam, daß die Momente des Ernstes und der Wehmuth in Donizetti's komischen Opern meist einen Ausdruck von Wahrheit, von schlichter Empfindung tragen, wie wir ihn in seinen Tragödien nur höchst selten antreffen. Man denke an die Momente der Sehnsucht oder Zärtlichkeit im „Liebestrank" und „Pasquale". Das ist das Werk eines wohlthätigen Rückschlages: wahr und natürlich im Heitern und Komischen, bleibt Donizetti es unwillkürlich auch im Ausdruck ernster Empfindungen, sobald diese nur die Staffage einer großen, heitern Landschaft bilden.

Die Aufführung beider Opern war sehr anständig, erreichte aber kaum für Momente den für italienische Musik so wesentlichen Höhenpunkt, wo die Individualität der Sänger durch die Pracht der Naturmittel und der vollendeten Kunst das Werk gleichsam mit sich hinaufreißt. In „Maria di Rohan" ist der Herzog des Herrn Beck zuerst zu nennen, eine Leistung von überströmender Kraft und dramatischer Lebendigkeit, welcher nur etwas mehr Ruhe abgeht, um vortrefflich zu sein. Herr Stighelli war als

Enrico, was er in jeder Liebhaberrolle ist, vollständiger Illusions-Tödter. Die von vielen Blättern wiederholt gebrachte Nachricht von einem neuerlichen Engagement Herrn Stighelli's halten wir für ganz unmöglich. Er selbst kann es kaum wünschen, der übrigens das Singen „gottlob nicht nöthig hat". Fräulein Wildauer spielte und sang die Maria mit der glatten Gewandtheit und Eleganz, überdies genau in der stereotypen Manier, welche alle ihre tragischen Rollen kennzeichnet. Wir haben oft genug ausgesprochen, daß wir dieses Rollenfach den Leistungen Fräulein Wildauer's in der komischen Oper nicht entfernt gleichstellen können. Das Publicum spendete übrigens Fräulein Wildauer den reichlichsten Beifall.

Fräulein Bettelheim hatte mit dem Armand, der ersten bedeutenderen Rolle, die ihr bisher zu Theil ward, einen glänzenden Erfolg. Wir freuen uns herzlich desselben, denn die neueren Leistungen dieser Sängerin auf der Bühne und im Concertsaale haben uns die Ueberzeugung gegeben, es stehe uns hier mehr als die zufällige glückliche Besitzerin einer schönen Stimme gegenüber. Fräulein Bettelheim scheint uns eine echte, berufene Künstlernatur. Die leidenschaftliche und doch nicht unbesonnene Hingebung, mit welcher sie jede Aufgabe ergreift, eine richtige, lebhafte Empfindung, an der nichts gemacht oder gefallsüchtig ist, die Sorgfalt, mit der sie die kleinste Rolle, das Verständniß, womit sie Lieder, wie jüngst die Winterberger'schen, singt, das dünken uns gewichtige Bürgen für einen künstlerischen Beruf. Daß in der Kunst des Singens für Fräulein Bettelheim noch überaus viel zu thun ist, das weiß sie hoffentlich selbst so gut als wir. Die Ausgleichung der Register, die Reinheit der Intonation, die Ausbildung des *mezza voce* sowol im getragenen Gesang, als mehr noch im Recitativ und Parlando, ist noch unvollkommen und unsicher.

Was wir aber, abgesehen von diesen Einzelheiten, der jungen Sängerin als oberste künstlerische Norm ans Herz legen möchten, läßt sich mit Einem Wort ausdrücken: Mäßigung. In der Wundergabe einer mächtigen Stimme liegt eine große Gefahr. Ihre sinnliche Gewalt und Schönheit bezwingt und begeistert augenblicklich das Publicum, allein in kurzer Zeit verwöhnt sie dasselbe, macht es unersättlich, ja grausam. Schwelgend in dem Klang einer kraftvoll ausströmenden Stimme, will es dieselbe sehr bald stärker und noch stärker haben; heute entzückt über einen Moment kühnen „Loslegens", bleibt es morgen gleichgiltig, wenn nicht an derselben Stelle noch mehr „losgelegt" wird. Wer hautpsächlich durch die Fülle des Organs wirkt, muß sich gewöhnen, das Publicum möglichst kurz zu halten. Er muß dessen Erwartungen recht häufig täuschen, und Kunst, Feinheit, Ausdruck bringen, wo dieses rohe Kraft erwartet. Fräulein Bettelheim, wir sind dessen gewiß, wird

ihre Stimmkraft weise zügeln lernen, sie wird damit gleichzeitig ihre Jugend schonen und ihre Erfolge verdoppeln. Es ist kein Jahr her, seitdem man Fräulein Bettelheim nicht ohne Bangen die wenig Tacte enthaltende Rolle der zweiten Priesterin in Gluck's „Iphigenia" anvertraute; die Fortschritte, die sie in dieser kurzen Zeit gemacht, übertreffen jede Erwartung. Die junge Sängerin ist jetzt schon ein Schatz für das Opernthеater, ein Schatz, der freilich zunächst – sich selbst hüten muß.

Ueber die Aufführung der „Regimentstochter" haben wir wenig zu sagen, da sie größtentheils aus früheren Jahren bekannt ist. Fräulein Liebhart gab die Titelrolle unter lauter Zustimmung des Publicums. Alle Momente, die nicht auf siegreiche Kraft der Stimme, sondern auf zierliche Ausarbeitung des Details gestellt sind, gelangen vorzüglich, vor allem das ganz concertmäßig beginnende Terzett am Clavier im zweiten Act. Fräulein Bettelheim spielte die kleine aber nicht unwichtige Rolle der Marquise sicher und angemessen, wenngleich die Figur vom Dichter offenbar chargirter, komischer gedacht ist. Es ist eben keine Rolle für ein junges Mädchen, das plötzlich ausersehen wird, sämmtliche alte Drachen zu spielen. Daß man zum Dank dafür die einzige Gesangsnummer der Marquise (die allerdings unbedeutenden Couplets *„Pour une femme"* im ersten Acte wegstrich, ist etwas rücksichtslos. Die Herren Walter und Hölzel gefielen in Spiel und Gesang, wenngleich für die Partie des Sulpiz eine kräftigere Stimme nicht schaden würde. Herr Campe zeigte sich als „Haushofmeister", wie schon oft in kleineren Buffopartien, sehr verwendbar. Die Oper ging unter Herrn Dessoff's energischer Leitung gut zusammen.

Wir haben in den letzten Opernvorstellungen den Anstrengungen der Sänger, ihre Stimme in den höchsten Lagen flott zu erhalten, mit etwas mehr Beruhigung als sonst zugesehen. Es unterliegt nämlich keinem Zweifel, daß das letzte Stündlein der hohen Orchesterstimmen in Oesterreich bald werde geschlagen haben. Wie wir hören, hat der Staatsminister selbst dieser für das Musikleben höchst wichtigen Angelegenheit seine Aufmerksamkeit zugewendet, und behufs der Einführung der französischen Normalstimmung die ersten einleitenden Schritte gethan. Die Direction des Hofoperntheaters, welchem diese Reform am wichtigsten und wol bald am wohlthätigsten sein muß, wurde zunächst über die Fragen einvernommen, ob und wieweit eine Herabsetzung der Orchesterstimmung an diesem Institut wünschenswerth erscheine. Der Director und sämmtliche Capellmeister des Hofoperntheaters haben sich für die Adaption der Pariser Stimmungshöhe einstimmig ausgesprochen. Wir, die für die Pariser Stimmung mit besonderer Wärme ins Gefecht gegangen sind, haben jenen Ausspruch mit freudiger Befriedigung

vernommen. Hat einmal das Hofoperntheater die neue Stimmung angenommen, so werden die übrigen Musik-Institute ohne Zweifel rasch nachfolgen.

Es wird wie bei allen Neuerungen, so auch bei dieser, nicht ohne Renitenz abgehen. Tenoristen, welche es bisher nicht ungern sahen, wenn man ihnen eine Arie um einen halben oder ganzen Ton herabsetzte, werden auf einmal Alles zu tief finden; Primadonnen und Bassisten sehen wir schon Berge von Rollen als unsingbar zurückschicken. Das wäre in Paris ganz genau so vorgekommen, wenn man sich an diese Remonstrationen gekehrt hätte. Die Regierung hat die Stimmungsfrage von den ersten Autoritäten Frankreichs und des Auslandes gründlich berathen lassen, damit hatte sie Alles erfüllt, was ihrerseits zu thun war. Das Ergebniß der Berathungen wurde einfach zum Inhalt einer Verordnung gemacht, und ein Jahr später hatte ganz Frankreich die Wohlthat einer gleichen und unveränderlichen Orchesterstimmung. Alles fand sich trefflich darein. Die vielgeschmähte politische Centralisirung war hier für die Kunst von unvergleichlichem Erfolg. Vielleicht werden in Oesterreich nicht blos einzelne Sänger und Dirigenten, sondern ganze Volksstämme protestiren, mit den übrigen Nationalitäten fortan unter Einer Stimmung leben zu müssen. Sollten uns etwa gar musikalische Competenz-Streitigkeiten zwischen den Landtagen und dem Reichsrathe, und Debatten über die „engere" oder „weitere" Stimmgabel bevorstehen? Die Zeit wird es lehren. Vorderhand dürfen wir uns freuen, daß unser Staatsminister es nicht verschmäht hat, selbst die erste Hand an eine musikalische Reform zu legen, die an der Gleichgiltigkeit der Musikvereine wahrscheinlich zerschellt, oder doch jahrzehntelang wäre hängen geblieben.

Presse, 9. 4. 1862

Theater und Concerte.

(Männergesang-Verein. – Conservatoriums-Concert. – „Die Hugenotten". – Fräulein Sandoz. – Fräulein Schüler.)

Ed. H. Die letzten musikalischen Athemzüge der Saison. Wir möchten sie nicht verlängert wissen. Gar zu schön klingt und singt draußen im Grünen der Frühling, besonders jedesmal an Concerttagen. Thut er dies aus Ehrgeiz oder gar aus Spott? Noch ein letztes grandioses Aufflackern, – die Bach'sche Passionsmusik – und das Concertleben ist erloschen, in ein grünes Jenseits übergegangen, wo niemand mehr seine Sonntage im Concertsaale zubringt. Der verflossene Sonntag, mit seinem entzückenden Sonnenschein, gehörte

leider noch ins Diesseits; er brachte uns Mittags eine Production des Männergesang-Vereins, ein Concert der Conservatoriums-Zöglinge, und Abends die „Hugenotten".

Der Männergesang-Verein wiederholte von bekannten Chören Schubert's köstliche „Nachthelle", Schumann's „Zigeunerleben" (das durch die Uebertragung für Männerstimmen empfindlich verliert), ein „Sonntagslied" von Abt, Prototyp sentimentaler Liedertafelei mit Glokkengebimmel u. dgl. Von den zum erstenmal aufgeführten Compositionen nennen wir zuerst „Blüth' oder Schnee", aus Schumann's Ritornellen, diesen merkwürdigen kleinen Aquarellzeichnungen, in welchen gedrängte Einheit kunstvoll verschlungen, Form und warme Empfindung so seltsam schön vereinigt sind. Bei der Kürze und Eigenthümlichkeit dieser „Ritornelle" sollte man mindestens zwei – Schumann schrieb deren sieben – nacheinander aufführen. Doppler's „orientalisches Morgengebet" beginnt mit einem Gesang des Muezzim, wie ihn in ähnlicher Weise Felicien David in seiner „Wüste" verwendet hat. Das Einfallen der Chorsätze zwischen den Tenorsoli ist wirksam gespart und sehr geschickt behandelt, Melodie und Harmonisirung reizen durch ihre charakteristische Localfärbung, nur der Mittelsatz hat etwas zu deutsches Gepräge gegen das Vorhergehende. Das „Morgengebet" ist Doppler's Oper „Wanda" entnommen, wo es, unterstützt von der Anschaulichkeit der Scene, noch ungleich wirksamer sein muß. Während es Herrn Doppler glückte, in einer freien, den orientalischen Musikcharakter blos nachbildenden Composition die fremdartige Localfarbe zu treffen, machte Herr Franz Mair mit einer von ihm harmonisirten, angeblich echt „hindostanischen Melodie", nicht den gleichen Eindruck. Wüßten wir nicht aus Reisewerken, daß die hindostanischen Melodien in der That ebenmäßig und klar gebaut, und den abendländischen sehr analog sind, wir hätten vermuthet, Gumbert oder Abt habe auf einer Reise durch Hindostan die gedachte Melodie dort verloren oder gestiftet*). Eine so einfache Melodie gleicht einem leichten ungefähren Umriß, in welchen erst die Harmonisirung bestimmten Sondercharakter hineinträgt. Die Hindostaner, jeder Ahnung von Harmonie fremd, singen ihre Lieder ohne Begleitung, diese werden so viel dürftiger, aber wenigstens etwas origineller

*) R. Johnson vindicirt vielen Volksgesängen der Hindu „die schöne, elegisch klagende Simplicität der schottischen und irischen Melodien". Jedenfalls athmen sie mehr Sinn für Wohlklang und Symmetrie, als die übrige asiatische Musik. Ambros fügt in seiner „Geschichte der Musik" den hindostanischen Melodien gleichfalls eigene Harmonisirung bei, so sehr scheinen ihm jene „im Sinne europäischer Musik erfunden".

klingen, als mit der Harmonisirung in unverfälschtem Liedertafelstyl, welche Herr Mair hinzugefügt hat.

An dem Volkslied: „Zu Straßburg auf der Schanz" (von Silcher gesetzt) ist die musikalische Eigenthümlichkeit das Geringste; ja die Melodie dieses ergreifend rührenden Gedichts hat für unsere Empfindung eine auffallend gleichgiltige, lichte Färbung. Es ist bei zahlreichen Volksliedern Aehnliches der Fall; ein modernes städtisches Publicum, das die schönsten Volkspoesien lange zuvor aus dem Buche kennt, ehe es ihre Melodie erfährt, darf im vorliegenden Falle den Werthunterschied zwischen Wort und Weise immerhin empfinden. Ueberdies scheint uns die Art des Männergesang-Vereins, Volkslieder vorzutragen und strophenweise verschieden zu schattiren, etwas gekünstelt und sentimental. Ein Chor von Marschner: „Mein Herz ist wie ein Kutschenschlag", hätte zu größerm Ruhm des Meisters uncomponirt und ungesungen bleiben können. „Komisch" wirkt weder die Musik noch die Dichtung (von L. Pfau), welche geradezu an die triviale Lüsternheit Clauren's erinnert.

Die von den Herren Herbeck und Mair dirigirte Production reihte sich durch Frische und Genauigkeit an die gelungensten des Vereins; überdies waren die trefflichen Solisten Olschbauer und Panzer darin reichlich beschäftigt. Inmitten des Chorprogramms stand auch eine Instrumental-Nummer: ein „Idyll", von Franz Doppler. Ein kurzes, effectvolles Bravourstück für die Flöte, die, wie eine Lerche trillernd und schmetternd, über dem breiten, dunklen Gesang von vier der Waldhörner aufflattert. In dem Vortrag der Flötenpartie bewährte sich der Componist, wie so oft schon, als einer der ersten Virtuosen dieses Instruments. Die neue Praxis, durch einige Instrumental-Stücke oder Sologesänge etwas Abwechslung in die lange Reihe von Männerchören zu bringen, sollte fortan beibehalten werden.

Das Concert der Clavierspielerin Fräulein Josephine Sandoz fand eine sehr wohlwollende Aufnahme. Die nette, correcte Geläufigkeit, der ruhige Vortrag der Concertgeberin lassen die Schule Herrn Pirkhert's nicht verkennen. Beethoven's große Sonate *op*. 110, die in dem Repertoire unserer Virtuosen viel zu selten erscheint, erheischt eine kräftigere Individualität, ausgesprochenere künstlerische Eigenthümlichkeit. Fräulein Sandoz reichte hier mit der geistigen Kraft nicht aus, wie in Mendelssohn's *E-moll*-Fuge nicht mit der körperlichen. Recht nett hingegen trug sie ein Chopin'sches Impromptu und Nocturne vor, sowie zum Schluß (mit Herrn Hellmesberger) Beethoven's Violin-Sonate in *G* (*op*. 96).

Fräulein Tellheim, die zwei der jüngst gehörten Winterberger'schen Lieder sang, war nicht gut disponirt; Herr Förchtgott hatte mit

L ö w e ' s Ballade „die Lauer" keine dem Vortrag günstige Wahl getroffen. Das Publicum ließ die beiden Künstler weder das Eine noch das Andere entgelten.

Gleichzeitig mit der Production des Männergesang-Vereins fand ein Orchesterconcert der Conservatoriums-Zöglinge statt, das gut besucht war und insbesondere durch die exacte, kräftige Aufführung von B e e t h o v e n ' s *F-dur*-Symphonie (Nr. 8) sich hervorgethan haben soll.

Abends trat im Hofoperntheater zum erstenmal Herr v. K a m i n s k i als Raoul in den „Hugenotten" auf. Da er zunächst nur die Aufgabe hatte, dem Publicum besser zu gefallen, als Herr S t i g h e l l i , so schienen uns seine Chancen anfangs nicht schlecht. Das Entrée Raoul's – man hat es weislich wieder in die Oper aufgenommen – trug Herr Kaminski recht hübsch vor; von da an gings jedoch fortwährend abwärts, ein kräftig angeschlagenes hohes *b* am Schluß des vierten Actes etwa ausgenommen. Herrn K a m i n s k i ' s Stimme hat ihre Blüthezeit hinter sich. Einschmeichelnd durch jenen offenen, eigenthümlich weichen Timbre, den wir häufig bei slavischen, insbesondere polnischen Stimmen finden, ist Herrn Kaminski's Organ doch nur in der Höhe, etwa von *f* aufwärts, ausgiebig. Die Mittellage ist tonlos, die Tiefe dumpf. Ein weiches, mit den Brusttönen leicht verbundenes Falsett, ein langer Athem, endlich eine deutliche, wenngleich nicht accentfreie Aussprache machten sich vortheilhaft bemerkbar. Von irgend einer Eigenthümlichkeit der musikalischen oder dramatischen Auffassung konnten wir keine Spur wahrnehmen, man müßte denn die maßlose Neigung, überall zu ritardiren, dafür annehmen. Alles war nach der Schablone gemacht, kraftlos und äußerlich; nichts kam von Innen heraus. Das Spiel bestand in glattem Lächeln und verbindlichen runden Armbewegungen. Das Schlimmste für den Gast war, daß er im Verlauf der Oper seines Organs immer weniger Herr blieb, im Finale des zweiten Actes empfindlich distonirte, und das Septett im dritten gänzlich fallen ließ – was denn das Publicum sofort auch mit ihm selbst that.

Den Nevers sang zum erstenmal Herr N e u m a n n , ein junger Sänger, der, bei fortschreitender Ausbildung und längerer Vertrautheit mit der Bühne, dem Hofoperntheater von Nutzen werden kann. Er behandelt seine Stimme, einen nicht sehr kräftigen, aber angenehmen, weichen Bariton, zweckmäßig und maßvoll, wenngleich noch unfrei. Deutliche Aussprache und eine gute Bühnenfigur kommen Herrn N e u m a n n zu statten; im Spiel ist er Anfänger. Herr N e u m a n n wurde freundlich aufgenommen, einige Heldenjünglinge von Oben versuchten sogar, ihn nach dem ersten Acte herauszuschreien. Nachdem aber, so lange die Welt steht, noch kein Nevers nach dem ersten Act eigens gerufen worden ist, war auch Herr Neumann so weise, „drinnen" zu bleiben. Eine zweite, vom günstigen Erfolg begleitete Neubeset-

zung war die des Pagen durch Fräulein Fischer. Diese an sich anmuthige frische Leistung der jungen Sängerin wirkte auf den bisherigen Pagen hinauf als eine Wohlthat. Nach den wenigen kleinen Rollen, in welchen Fräulein Fischer bisher beschäftigt war, durften wir von ihr ein anmuthiges Spiel und einen ungekünstelt ansprechenden Vortrag erwarten; ihre leichte und flüssige Coloratur jedoch war uns eine unvermuthete Ueberraschung. Durch ihre zwar angenehme, aber kleine Stimme, die das Forciren der Höhe durchaus vermeiden muß, ist Fräulein Fischer von jeder Wirksamkeit im heroischen und tragischen Fach ausgeschlossen. In der kleineren lyrischen Oper hingegen, im musikalischen Lustspiel, dünkt uns Fräulein Fischer sehr vortheilhaft verwendbar. Die Zurücksetzung dieser talentvollen und bescheidenen Sängerin hängt freilich mit der größeren Zurücksetzung zusammen, welche die komische Oper überhaupt am Kärntnerthor-Theater erfährt. Indeß zählt auch das gegenwärtige Repertoire Opern genug, denen die Mitwirkung Fräulein Fischer's sehr zu statten käme, und manche graziöse zweite Partie, für die es nebenbei auch kein ungeheures Unglück wäre, jung und hübsch zu sein.

Im Burgtheater debutirte Fräulein Clara Schüler, vom Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in Berlin, in den Lustspielen: „Ich bleibe ledig", „Feuer in der Mädchenschule" und „Der Damenkrieg". Wir haben das Fräulein in den beiden letztgenannten Stücken gesehen. Es ist nicht leicht, nach Rollen wie diese Marie v. Avenay und Leonie v. Villegoutier, über die künstlerische Befähigung einer Schauspielerin abzuurtheilen. Beide Charaktere, einander aufs Haar ähnlich, verlangen von der Darstellerin nicht viel mehr, als ein lebhaftes, leichtbewegliches Naturell, feine Umgangsformen und die Anmuth der Naivetät. Für Rollen dieses engbegrenzten Genres ist Fräulein Schüler ohne Zweifel ein gewandtes, ja liebenswürdiges Talent. Wenn man erwägt, wie schwer Fräulein Schüler mit der Erinnerung an die Goßmann zu kämpfen hatte, wird man ihren Erfolg als Marie („Feuer in der Mädchenschule") nicht unterschätzen. Ihre zierliche, jugendliche Erscheinung eignet Fräulein Schüler trefflich für dieses halb kindische, halb frühreife Mädchen aus dem Pensionat. Das rothe Kleidchen, die schlicht zurückgekämmten blonden Haare, dazu das feine, kluge Gesichtchen mit der allerliebst kurzen Oberlippe – es konnte nicht besser zusammenstimmen. Das dünne Organ mit dem leisen Zischlaut erinnerte unwillkürlich an die Goßmann, sowie viele glückliche Einzelheiten der Rolle. Alles war verständig, anmuthig und fein ausgearbeitet. Doch fehlte der unnachahmliche Fluß des Ursprünglichen; ein scharfes Auge konnte den Vorgang des Bildens, welcher der Rolle einen kühlen Hauch gab, verfolgen.

Dennoch war die Leistung klar und wahr, auch warm genug, um die Theilnahme nicht blos des Verstandes in Anspruch zu nehmen, und zugleich (was bei solcher Art des Producirens nur zu nahe liegt) nicht zu stark im Ton. In der Rolle der Leonie (im „Damenkrieg") liegt noch weniger charakteristisch zu Entwickelndes, als in dem ersten Stückchen. Die Darstellerin hat kaum mehr zu thun, als eine unbefangene, weiche Kindlichkeit in gewinnende Formen zu kleiden, das heißt, es gilt hier weniger zu thun, als zu sein. Wie gesagt, ist Fräulein Schüler durch ihre Erscheinung für solche Aufgaben begünstigt; sie löste die hier vorliegende mit vieler Grazie und Sicherheit. Eine starke, ursprüngliche Empfindung vermochten wir auch hier nicht wahrzunehmen, obwol das rasche Aufblühen der Liebe Leonie's zu Flavigneul mehr Anlaß als „die Mädchenschule" gibt, vollere und tiefere Töne des Herzens anzuschlagen. Im Ganzen war der Eindruck beider Rollen ein überwiegend befriedigender. Ob Fräulein Schüler für Aufgaben, die in der Entwicklung eines ernsteren Seelenlebens über das Genre der Marien und Leonien hinausgehen, ausreichen werde, muß die Erfahrung lehren. Wir möchten es aus der künstlerischen Individualität Fräulein Schüler's und den engen Grenzen ihrer Naturmittel, namentlich des Organs, eher bezweifeln als vermuthen. Die Aufnahme Fräulein Schüler's war eine sehr freundliche. Die Leistungen der Herren Fichtner, Baumeister, Förster und des Ehepaars Gabillon in den genannten Lustspielen sind den Besuchern des Burgtheaters längst bekannt und lieb.

Presse, 15. 4. 1862

Theater und Musik.

(„Die Crinolinen-Verschwörung" von Benedix. – Concert des Herrn Epstein. – „Concordia"-Akademie.)

Ed. H. Zum Besten des Palffy'schen Schauspieler-Pensionsfonds wurde im Theater an der Wien zum erstenmal Benedix' Lustspiel: „Die Crinolinen-Verschwörung" gegeben. Der classische Titel verfehlte nicht, ein großes Publicum herbeizulocken. Natürlich bildeten die Frauen die Mehrzahl, ist es ja doch süß, sich mit hitzigstem Eifer auf einem Feld bekämpft zu sehen, wo man sich lächelnd als Sieger weiß. Doch auch das starke Geschlecht hatte sich in der schadenfrohen Erwartung, die siebente Großmacht weidlich verhöhnt zu sehen, in dichten Reihen aufgestellt. Die Kritik konnte im Interesse des neuen Lustspiels unmöglich günstiger placirt sein, als Schreiber

dieser Zeilen: er saß eingeklemmt zwischen zwei riesige Montgolfièren, mit scharfkantigen Stahlreifen und entsprechenden Trägerinnen. Unsere besten Wünsche waren mit dem Stücke. Guter Benedix! dachten wir, Du wirst uns heute rächen; während wir Anderen zerdrückt und verschüttet seufzen, gab Dir ein Gott zu sagen, wie wir leiden!

Unsere Erwartung wurde bald bitter getäuscht. Der Anfang zwar war nicht übel. Ein kleinstädtischer Bürgermeister will sich durch einen originellen und wohlthätigen Act der Polizeigewalt hervorthun: er verbietet die Crinolinen. Weiß er doch aus hundertfältigen Versicherungen aller Herren des Städtchens, wie sehr sie die Tyrannei dieser Kleidungsmaschine verwünschen. Allein die weit empfindlichere Tyrannei der Frauen selbst hat der Arme außer Rechnung gelassen. Das ganze schwächere Geschlecht, worunter auch einiges schöne, verschwört sich, den Männern das Leben so lange in jeder Weise sauer zu machen, bis die Aufhebung der empörenden Verordnung bewilligt ist. Von diesem Momente an fällt das Charakteristische des ursprünglichen Motivs, die Crinoline, ganz aus der Entwicklung heraus. Wir sehen nichts weiter, als einen allgemeinen „häuslichen Krieg“, in welchem die eine Partei uns ebenso uninteressant bleibt, als die andere. Es sind lauter ganz abgenützte platteste Züge solcher Strategie, die uns Benedix mit der ihm eigenen breiten Behaglichkeit vorführt. Dem Hausvater werden versalzene Suppen und verbrannte Puddings vorgesetzt; über dem Kopfe des friedlichen Miethsherrn hält man lärmende Tanzübungen; der Bräutigam fleht vergebens um Kuß und Händedruck. Begreiflicherweise wird der fortgesetzte Kriegszustand bald beiden Parteien lästig, und so gelingt es unschwer der Vermittlung eines lustigen Malers, den Frieden, ja sogar die Wiederwahl des Bürgermeisters gegen dessen Versprechen herzustellen, das Crinolinenverbot „einschlafen zu lassen“.

Das Benedix'sche Stück ist weniger ein Lustspiel, als ein in drei Acte ausgedehnter Einfall. Bis auf das moderne Titel- und Hauptmotiv, das jedoch, wie gesagt, allsbald ganz in Vergessenheit geräth, ist jeder Zug der Intrigue und jeder einzelne Charakter bis zur Fadenscheinigkeit abgenützt. Die dürftige Handlung durch feinen, witzigen Dialog zu beleben, ist dem Verfasser auch nicht gelungen. Der glücklichste, naheliegende Einfall, in der Sitzung der Frauen eine Parodie der parlamentarischen Formen zu geben, ist leider durch die humorlose, breite Ausführung dieser Schlußscene des ersten Actes gelähmt. Daß überdieß der dritte Act eine getreue, lange Wiederholung dieser Sitzung bringt, ist ein arger Fehler gegen die Oekonomie des Stückes. Wir hätten nach so manchem ergötzlichen Lustspiel von Benedix, dessen Laune sich überdies an der Grenze des Possenhaften am heitersten entfaltet,

eine ungleich wirksamere Behandlung des Crinolinen-Unfuges erwartet. Er hätte ungescheut die äußerliche Komik dieses Themas drastischer herauskehren und dennoch dabei das Wesen der Mode etwas tiefer fassen können. Die Moral, daß eine herrschende Mode, und sei sie noch so unvernünftig, nicht willkürlich sich durch ein Verbot abstellen lasse, hat ihre Wurzeln ganz wo anders, als in versalzenen Suppen und verbrannten Puddings. Das beste Argument gegen die Crinolinen hat Benedix – wahrscheinlich ziemlich absichtslos – in dem ersten Erscheinen der Damen gebracht, denn wer nicht ganz geblendet ist, mußte zugestehen, wie viel hübscher die wirklich Hübschen von den Fräulein diesmal ohne Crinoline aussahen. Der Aesthetiker Vischer, der unsere modern aufgebauschten Damen mit „rasend gewordenen Dampfnudeln“ vergleicht, hätte seine Herzensfreude daran gehabt.

Die „Crinolinen-Verschwörung“ ist, unverblümt gesprochen, durchgefallen – ein hartes, aber nicht unverdientes Schicksal. Es thut uns leid, von Benedix, dem das deutsche Repertoire so manche erheiternde Gabe verdankt, abfällig sprechen zu müssen. Allein seine Stücke folgen längst zu rasch aufeinander. Eine solche Eilfertigkeit der Production bei einem Talente, das man artig, aber nicht bedeutend nennen kann, hat meist traurige Folgen. Die Ausarbeitung wird überhetzt und unsolid, und was das Schlimmste ist, die erfinderische Ader, über ihr Vermögen ausgebeutet, versiegt, und der Dramatiker geräth in die Gewohnheit, seine Werke nach gewissen stehenden Kategorien auf fast mechanischem Wege zusammenzusetzen. Wenn dieser hoffnungslose Fall bei Benedix noch nicht eingetreten ist, so steht er doch, fürchten wir, vor der Thür.

Die Aufführung des neuen Lustspiels durch die besten Kräfte des Burgtheaters vermochte es nicht zu retten. Wenn wir das ungehörige, humorlose Pathos des Fräulein Reichelt und Frau Hebbel's allzu derbe, gezwungene Komik ausnehmen, können wir die ganze Vorstellung, insbesondere die Leistungen der Herren La Roche, Sonnenthal, Beckmann und Meixner, dann der Fräulein Bognár, Kronau und Epstein als sehr gelungen bezeichnen.

Sonntags versammelte eine musikalische Matinée des Pianisten Herrn Epstein eine zahlreiche und elegante Hörerschaft im Musikvereinssaal. Der verdienstvolle Concertgeber ist seit Jahren dem Publicum so wohlbekannt, ja mit demselben die Saison hindurch in so lebhaftem Rapport, daß es überflüssig wäre, hier abermals auf die Vorzüge seines correcten, verständigen, fein und anmuthig ausgearbeiteten Spieles zurückzukommen.

Genug, daß diese Vorzüge auch diesmal, insbesondere durch die klare Ausführung des Bach'schen *D-dur*-Concertes und den edlen Vortrag des

Largo-Satzes aus Beethoven's Concert *op.* 15, sich allseitige wärmste Anerkennung errangen. Eine Mozart'sche Sonate für zwei Claviere, heiterer blauer Himmel, dabei etwas himmlisch einfärbig und tonselig, spielte der Concertgeber mit Frau Amalie Mautner-Rawack. Diese Dame, welche schon als Mädchen mit günstigem Erfolg concertirt hatte und nun nach längerer Pause zur Kunst zurückkehrt, entwickelte eine sehr zierliche, dabei sichere und correcte Technik. Dazu kam, daß in dem trefflich einstudirten Duo Frau Rawack's Spielweise mit jener Herrn Epstein's wahrhaft sympathisch zusammenfloß.

Frau Peschka sang zwei Schubert'sche Lieder und zwei von R. Schumann mit vielem Beifall. Die sanfte, flötenartige Weichheit ihrer Stimme wirkte äußerst gewinnend in den Liedern „Du bist die Ruh", „Es weiß und räth es doch keiner". Für die Leidenschaft in Schubert's „Erstarrung" fehlt es ihrem Organ an Intensität, insbesondere der Höhe. Warum beschnitt Herr Epstein die beiden Schumann'schen Lieder um ihre schönen Schluß-Ritornelle? Ein besonderes Interesse nahm das von Herrn Epstein gespielte „Clavier-Concert" von Ignaz Brüll in Anspruch. Ist für einen vierzehn-, höchstens fünfzehnjährigen Knaben die Composition eines großen Concertes mit Orchester an sich schon ein ungemeines Unternehmen, so hat es der junge Brüll überdies mit einem Ernst und einer Energie gelöst, die ihm alle Ehre machen. Die Hauptmotive sind durchaus gut erfunden, von vornherein harmonisch und contrapunktisch gedacht; in ihrer Durchführung bewährt der Componist ein gewandtes, ja intensives musikalisches Denken. Im ersten und letzten Satz begegnen uns schöne Momente von Kraft, wenngleich manches Wüste und Unklare auch nicht fehlt; das Adagio – der kürzeste, am besten abgerundete Satz – spricht eine edle Empfindung in gewähltem, klarem Ausdruck aus. Daß die Form oft unübersichtlich, der Fluß der Entwicklung hin und wieder gestört und ungleich ist, daß insbesondere die Instrumentirung (bei einzelnen glücklichen Ton-Combinationen) die Ruhe und Durchsichtigkeit häufig einer eifrigen Beschäftigung der einzelnen Instrumente und dem Experimentiren mit Klängen opfert, kann bei der Jugend des Componisten nicht Wunder nehmen. Sein Talent ist unverkennbar: es ist früh und doch solid entwickelt. Was uns an der Art dieses Talentes am meisten überrascht, ist nicht sowol die Frische und Originalität der Melodien, die Kraft der thematischen Erfindung (sie ist nicht ungewöhnlich glänzend), als vielmehr der seltene Ernst, die Charakterfestigkeit, die in der Haltung des Ganzen sich ausspricht. Nichts von lärmenden Trivialitäten, nichts von Tonspielerei oder sinnlicher Schmeichelei finden wir darin, von eigentlich jugendlicher Fröhlichkeit sogar weniger,

als wir wünschten. Ob aus Brüll ein genialer Tondichter werde, läßt sich kaum vorhersagen, daß er ein gediegener und charaktervoller wird, möchten wir verbürgen. Für die nächsten Jahre wünschen wir diesem zarten Talent ein von den Bewegungen der Oeffentlichkeit, von dem Beifall des Publicums unbeirrtes, ruhiges Fortbilden. Brüll's erstes Auftreten im vorigen Jahre, die günstige Aufnahme seiner ersten Violin-Sonate und hierauf des Clavier-Concerts in dieser Saison, haben seinen Angehörigen ohne Zweifel die freudige Ueberzeugung von dem Talent des jungen Componisten, sowie von den erheblichen Fortschritten desselben seit Jahresfrist verschafft. Wir glauben, man sollte im Interesse seiner künstlerischen Zukunft es für einige Jahre dabei bewenden lassen. Von den Gefahren einer zu frühen Oeffentlichkeit brauchen wir nicht erst zu sprechen. Daß der bescheidene, echt kindliche Sinn des jungen Brüll von dem Beifall eines freundlichen Publicums schwindlig und zur Selbstüberschätzung gedrängt werde, fürchten wir im vorliegenden Fall weniger, als daß ihm vielleicht eine schmerzliche Empfindlichkeit für die Tage vorbereitet werde, wo die Hörer sich kühler erweisen. Und diese Tage werden kaum ausbleiben. Unverwöhnt durch allzufrühen Sonnenschein, kann und wird unser junger Componist ihnen ruhig entgegensehen.

Die diesjährige „Concordia"-Akademie wurde Sonntag Abends im Kaitheater vor einem vollen und sehr beifällig gestimmten Hause abgehalten. Das Programm bestand aus Offenbach's allerliebster Operette: „Monsieur und Madame Denis", dann aus einigen Musik- und Declamations-Stücken. Letztere waren nicht glücklich gewählt, weder die von Herrn Förster vorgetragene, zwischen Scherz und Sentimentalität schwankende Allegorie „Nacht und Tag", noch viel weniger die beiden kindischen Berliniaden, mit welchen Fräulein Guinand (vom Dresdener Theater) das Publicum bewirthete. Erst ein drittes Scherzgedicht brachte durch einige witzige politische Anspielungen in die Versammlung die gewünschte Heiterkeit, und der anmuthigen Sprecherin die Ehre wiederholten Hervorrufs.

Eine „Tarantella" für die Violine, von Vieuxtemps, spielte der junge Dragomir Krancowics feurig und sicher, dabei mit sehr ruhigem Anstand.

Das meiste Interesse hatte ohne Zweifel das Auftreten der königlich preußischen Hofopernsängerin Fräulein Lucca erregt, welche mit Herrn Bachmann aus Prag das große Duett aus dem 4. Act der Hugenotten sang. Man weiß, daß diese junge Sängerin vor drei oder vier Jahren noch Choristin am Kärntnerthor-Theater war, welches sie, als man ihr durchaus keine größere Partie als die „erste Brautjungfer" im Freischütz zutheilen wollte, verließ, um sofort in Prag als Norma und Valentine aufzutreten. Von dort

aus folgte Fräulein Lucca rasch einem Ruf an die Berliner Hofoper, welche sie gegenwärtig zu ihren beliebtesten Mitgliedern zählt.

Um Fräulein Lucca durchaus gerecht zu werden, müßten wir uns eigentlich für incompetent erklären, und lediglich die glänzende Aufnahme ihrer Leistung von Seiten des Publicums constatiren. Wenn wir nur höchst ungern uns entschließen, nach einer einzigen Rolle einen fremden Sänger zu beurtheilen, so dürfen wir dies nach einer einzigen Scene noch viel weniger. Weder das Publicum, noch die Sänger können in der rechten Stimmung sein, zwischen naiven Declamationen und einer Offenbach'schen Operette ein Stück, wie das Duett zwischen Raoul und Valentine zu hören. Es ist eine schwere Zumuthung an den Künstler, den Faden eines großen dramatischen Ganzen an einem beliebigen Punkt aufzunehmen und wieder abzureißen. Dazu das Fremdartige der Umgebung, die ungenügende Orchester-Begleitung u. dgl. Unter diesen Verhältnissen müssen wir wol zufrieden sein, wenn wir von den hübschen, wenngleich nicht großen Stimmmitteln, der interessanten Persönlichkeit und dem lebhaften, intelligenten Spiel Fräulein Lucca's einen nicht ungewöhnlichen, angenehmen Eindruck empfangen haben.

Eine anziehende, geistreiche Persönlichkeit, mehr mit dem Verstande als aus dem Herzen heraus gestaltend, trat uns Fräulein Lucca entgegen, zu flüchtig aber und von Zufälligkeiten zu sehr beeinträchtigt, als daß wir sie gerecht beurtheilen oder auch nur treffend porträtiren könnten. An Herrn Bachmann fand Fräulein Lucca keine ausreichende Unterstützung. Das Organ dieses Tenoristen, eine wahre Löwenstimme, wäre ein Schatz für jede Opernbühne, müßte sie nicht allzuviele Schlacken der Distonation mit in den Kauf nehmen. Wir müssen indessen auch zu Gunsten Herrn Bachmann's annehmen, daß die ungewohnte Umgebung und wol auch die höhere Orchesterstimmung seine Leistung beeinträchtigt habe.

Presse, 18. 4. 1862

Die „Matthäus-Passion" von Joh. Seb. Bach.

Ed. H. Am verflossenen Dienstag gab die „Sing-Akademie" Bach's Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi. Es war dies für Wien die erste Aufführung dieses Werkes, das an religiöser Erhabenheit wie an künst-
5 lerischer Vollendung in der gesammten Musik kaum seinesgleichen hat. Marx durfte es wagen, die Bach'sche „Matthäus-Passion" das „fünfte Evangelium" zu nennen. Der Eindruck, welchen wir durch die unmittelbare

Kraft dieser Musik erfahren, läutert und befestigt sich vollends, wenn wir die uralt ehrwürdigen Wurzeln derselben ins Auge fassen. Bach's Musik
10 ist die letzte, reichste Blüthe eines durch Jahrhunderte sich durchziehenden religiösen Kunstzweiges. Die Passions-Musiken, gegenwärtig fast als unbestrittener Besitz des protestantischen Cultus angesehen, verdanken ihren Ursprung und erste Ausbildung der katholischen Kirche. Bis ins 12. Jahrhundert läßt sich der Gebrauch der katholischen Kirche verfolgen, die
15 Leiden Christi in episch-dramatischer Form während der Charwoche in der Kirche musikalisch aufzuführen. Längst vor Palestrina's Zeiten wurde in der Sixtinischen Capelle die Passions-Geschichte so aufgeführt, daß ein Sänger die Worte des Evangelisten, ein zweiter die Reden Christi sang, ein dritter endlich alle übrigen redend angeführten Personen repräsentirte. Dazwischen
20 trat stellenweise das Volk (*turba*) in mehrstimmigem Chor auf.

Die lateinischen Bibelworte wurden nach von der Kirche normirten, psalmodischen Weisen abgesungen, welche „Accente" hießen. Die evangelische Kirche übertrug die Sitte dieser Passions-Aufführungen in ihre Liturgie. Auf Luther's Anordnung wurde an jedem Charfreitag Vormittags die
25 Leidensgeschichte des Herrn, jährlich abwechselnd aus einem der Evangelisten, von dem Geistlichen am Altare, und zwar deutsch, abgesungen, in eintöniger, von keinem Chor unterbrochener Psalmodie. Allmälig, gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts, begann sich der musikalische Theil dieser kirchlichen Feier zu erweitern und auszubilden. Es kann hier nicht
30 ausgeführt werden, wie durch immer reicheren Chorsatz, durch Einfügung von Arien und Duetten, durch genauere musikalische Charakteristik der biblischen Persönlichkeiten sich diese Gattung in Deutschland zu ihrem ersten Höhepunkt, den „Vier Passionsmusiken", von Heinrich Schütz (1665), erhob, durch den Königsberger Sebastiani eine noch künstli-
35 chere Ausbildung (z. B. durchgängige Instrumental-Begleitung) erfuhr. Eine neue Wendung nahm Form und Charakter der Passionsmusiken zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts in Hamburg. Den (meist nicht mehr bibelgetreuen) Worten des Evangelisten wurden (nebst den Kirchenliedern der Gemeinde) frei gedichtete fromme Betrachtungen und Nutzanwendungen
40 gegenübergestellt. Der berühmteste Versuch in der Reihe dieser poetisch kläglichen, von pietistischer Anschauung bestimmten Passionsgedichte war der „für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus" von dem Hamburger Rathsherrn Brockes. R. Keiser, Mattheson, Telemann, Händel u. A. haben ihn componirt. Die poetischen und religiösen Anschauungen dieser
45 Kreise sind der Boden, aus welchem die wunderbare Passionsblume Sebastian Bach's erblühte.

Bach's Passionsmusiken*) sind natürlich für die Kirche berechnet, wie denn die ganze Gattung einen liturgischen Bestandtheil des protestantischen Gottesdienstes bildet. Doch wurzeln die Passionsmusiken durchaus
50 nicht so fest in dem kirchlichen Boden, wie die katholische Messe; mehr von dem allgemeinen Charakter eines Oratoriums, sind sie viel leichter aus dem liturgischen Vorgang loszulösen. In Bach's „Passion" erzählt der Evangelist (Tenor) mit den Worten der Bibel die Leidensgeschichte; Christus (Baß), Petrus, Judas, Pilatus, das jüdische Volk etc., treten im Verlauf der
55 Erzählung redend auf, und verleihen dieser dadurch dramatisches Leben. An alle die Empfindung oder Betrachtung besonders erregenden Momente knüpfen sich Arien, Chöre und Kirchenlieder, in welchen theils die wirkliche, theils eine ideale Gemeinde ihren Gefühlen Ausdruck gibt. Große Chöre, in welchen die Gemeinde sich frommer Betrachtung hingibt, eröffnen und be-
60 schließen das Werk. Man sieht, daß zu dem lyrischen Elemente, das in diesem Oratorium den Grundton bildet, und auch äußerlich vorherrscht, noch das epische und dramatische sehr wesentlich hinzutreten. Von jeder dieser drei Ausdrucksformen gibt die „Matthäus-Passion" unvergleichliche Muster. Wenn in ruhigem Wechsel die Erzählung sich zur tiefempfundenen Arie aus-
65 breitet, hierauf gewaltig dramatische Chöre wie Blitze einschlagen, um sich bald wieder in lang aushallendem Choral zu beruhigen und zu erweichen, so fällt es schwer, dem einen vor dem andern den Vorzug zu geben.

Dennoch gehört wol das Bedeutendste den lyrischen Partien an, welche dem innerlich arbeitenden Empfindungsleben Bach's gewiß auch
70 am nächsten standen. Gleich die erste Nummer, vielleicht die vollendetste des Ganzen, ist ein polyphones Wunderwerk, dessen durchgeistigte Kunst wir bewundern, ohne davon erdrückt zu werden. Es ist ein Doppelchor der „Töchter Zions" und der „Gläubigen", auf welchen weiterhin die Silberklänge eines dritten, höher postirten Chors (Knabenstimmen) sich niedersenken.
75 Kein majestätischeres Portal läßt sich zu dem gothischen Dom denken, mit dem man so oft mit Recht die „Matthäus-Passion" verglichen hat.

Unter den Arien sind die bedeutendsten, welche der Solostimme die gewaltigen festgefügten Schichten des Chores unterbreiten, wie die Tenor-Arie in *C-moll* (Nr. 26), die Alt-Arie: „Ach nun ist mein Jesus hin", u. A. Die-
80 sen stehen die kleineren Arien, zwar minder imposant und kunstreich, doch nicht weniger tief und sinnig zur Seite. Es würde bei der großen Anzahl derselben fast ebenso schwer fallen, als bei den Chören, die besten namhaft

*) Bach soll deren fünf geschrieben haben; es sind jedoch nur zwei (die matthäische und die johanneische) auf uns gekommen.

85 zu machen. Allerdings ist gerade der Genuß der Arien für ein größeres Publicum durch ihre veraltete Form und die ungewohnt dürftige Instrumentirung erschwert. Häufig begleiten nur die Oboe und das Violoncell, oder Flöten und Bässe die Singstimme, zu welcher diese zwei oder drei Instrumente, jedes sich unabhängig fortbewegend, meist in streng gemessene contrapunktische
90 Beziehung treten.

Die dünne Begleitung (namentlich wo, wie bei der Wiener Aufführung, die füllende Orgel wegbleibt), das Fehlen aller Blech-Instrumente verleiht diesen Arien einen ungemein keuschen, ernsten, aber auch fremdartigen Ausdruck. Nach dem langen, uns ungewohnten Vorherrschen figurirender Oboen oder
95 Flöten klingt es schon wahrhaft erfrischend, wenn eine Violine die schöne Alt-Arie im zweiten Theil begleitet. Kleinere Ariensätze von köstlicher Einfalt und Reinheit, wie: „Du lieber Heiland, du", in *h-moll*; „Golgatha" mit den zwei tiefen Oboen (hier Clarinetten) etc., zählt die „Matthäus-Passion" so viele, daß man innerhalb journalistischer Grenzen gar nicht davon anfan-
100 gen darf.

Untergeordneter, doch von hohem Interesse sind die e p i s c h e n Partien des Werkes. Die Recitative des Evangelisten haben eine Lebendigkeit und Schärfe der Declamation, die mitunter auch das Gewaltsame, Eckige nicht scheut. Der ruhig erzählende Fluß der classischen italienischen Recitative
105 steht unserm Meister fern, dessen Eigenart es mit sich bringt, die charakteristische Bedeutsamkeit überall, auch auf Kosten der Schönheit, voranzustellen. Bedenklich für unsere Zeit erscheint die hohe Tenorlage, in welcher Bach den Evangelisten recitiren läßt. Die tiefere Stimmung jener Zeit reicht hier zur Erklärung nicht aus. B a c h muß für den Evangelisten einen Sän-
110 ger zur Verfügung gehabt haben, der mit ganz ungewöhnlicher Leichtigkeit in der höchsten Tenorlage deutlich recitirte, eine Art *Haut-contre*, wie die Franzosen jene, jetzt ausgestorbene Gattung hoher, sich dem Alt nähernder Tenore nannten. Die Recitative strotzen von charakteristischem Detail.

Wem wäre der schöne Zug nicht aufgefallen, daß alle Reden Christi von
115 langausgehaltenen Geigentönen wie von verklärendem Licht umflossen sind, während die Recitative des Evangelisten, der Apostel u. s. w. nur von kurzen Baßnoten gestützt werden.

Das d r a m a t i s c h e Element macht sich schon in den Reden und Gegenreden der handelnden Personen geltend; mit entscheidender, bewußter
120 Kraft tritt es jedoch in den kurzen Chorsätzen der Juden im zweiten Theil auf. Welch mächtige, dabei ungesuchte Wirkung! Sie ist um so bemerkenswerther, als die Kraft und Verfeinerung des d r a m a t i s c h e n Ausdrucks unbestritten dasjenige Element in der Musik ist, welches eine spätere Kunst-

epoche am glücklichsten weitergeführt hat. Wie tief Mendelssohn's
125 wirksamste Chöre diesen Vorbildern Bach's verpflichtet sind, wird niemand entgangen sein.

Als Ganzes macht die „Matthäus-Passion" einen tiefen, ganz und gar eigenthümlichen Eindruck. Einen mächtigeren Eindruck, als wir nach dem Studium der Partitur selbst prophezeit hätten. In der Gewalt und Eigenart dieses
130 Total-Eindruckes verschwindet alles Einzelne, was den Hörer im Verlauf etwa fremdartig, ungenügend, selbst widerwillig berühren mochte. In ihrer höchsten Offenbarung sehen wir eine Kunstrichtung vor uns auferstehen, die wir als erhaben verehren, obgleich sie nicht mehr die unsrige ist. Hier versteht man Zelter's Wort „Bach sei eine Welt für sich"; man fühlt, dies Werk ist
135 einzig, wie sein Schöpfer einzig war. Eben deshalb bleibt dem Hörer auch die Versuchung ferne, Vergleiche anzustellen. Ohne viel Nutzen würde er damit nur sich und das Werk beeinträchtigen. In Parallelen zwischen der „Matthäus-Passion" und der im Ohr des Publicums noch nachklingenden *D*-Messe von Beethoven mag die subjective Vorliebe, das individuelle Verhalten des Hörers
140 sein Recht wahren; ein objectiver Maßstab der Werthschätzung wird sich dafür nicht finden lassen. Die religiösen Anschauungen Bach's sind von jenen Beethoven's so weit verschieden, als die Richtungen ihrer musikalischen Phantasie auseinandergehen. Daß Beethoven's Werk eine größere Zahl von Hörern weit unmittelbarer erfaßt und mit sich fortreißt, können wir we-
145 der bezweifeln noch bedauern, ist es doch musikalisch und kirchlich aus modernem Geist geboren. Man kann auf Beethoven übertragen, was von Shakspeare gesagt wurde, daß er nämlich überall und doch nirgends religiös ist.

Von Bach darf die erste Hälfte des Satzes gelten. Niemand wird ihn mit Shakspeare vergleichen, aber an den an Genie allerdings untergeordneten
150 Milton erinnert uns der fromme Thomas-Cantor häufig. Wie Milton's Poesie direct aus dem englischen Puritanerthum, so mündet Bach's Kirchenmusik aus der großen pietistischen Bewegung des 17. und 18. Jahrhunderts. Das Wort nicht im tadelnden Sinn genommen, sondern im historisch charakterisirenden. Den Zusammenhang Bach's mit dem deutschen Pietismus
155 zu übersehen, bedarf es wirklich eines verschleierten Auges. Man betrachte die Texte seiner Cantaten, Motetten, Passionen, und bewundere die liebevolle Versenkung, den allerdings erklärenden, aber doch innerlichst damit zusammenstimmenden Ausdruck seiner Musik*). Wir wollen den Pietismus

160 * Wir erinnern beispielsweise an die Schlußverse der „Matthäus-Passion", deren Dichter (Picander), im Vergleich mit andern von Bach componirten, noch sehr gemäßigt und geschmackvoll erscheint:

nicht in seinen Auswüchsen, sondern in seinem Wesen gefaßt wissen. Dann werden wir das ihn charakterisirende Hereinziehen alles Gegebenen in die Innerlichkeit, und zugleich das auch fortwährende emsige Herausholen und Anschauen des Empfundenen analog in Bach's Musik wiederfinden.

Das ist jedenfalls etwas von der bloßen Frömmigkeit sich Unterscheidendes. Tiefe Religiosität spricht doch auch aus Beethoven's *D*-Messe; allein sie ist modificirt, bereichert durch tausend Bildungs-Elemente, die Beethoven in sich aufgenommen, und die er auch im kirchlichen Schaffen weit entfernt ist, von sich abzuwehren. Wir brauchen übrigens, um dieses Unterschiedes inne zu werden, gar nicht den entfernten Beethoven, wir dürfen nur Bach's großen Zeitgenossen Händel herbeiziehen, dessen „Messias" denselben Inhalt wie die Passionsmusik behandelt. Im „Messias" nun athmet auch jeder Ton echte Frömmigkeit, dabei ist aber Alles freier, heller, muthiger. Die tröstenden, sich aufschwingenden, das Gemüth befreienden Momente finden sich bei Händel ungleich zahlreicher, und er verweilt viel länger und nachdrücklicher bei ihnen, während über der ganzen „Matthäus-Passion" eine ergreifend tiefe, aber fast ununterbrochen düstere, unfreie, von der Betrachtung der eigenen Sündhaftigkeit nicht loskommende Frömmigkeit wie schwerer Trauerflor lastet. Daß es Bach ohne ängstliche Wachsamkeit gelang, alle sinnlich-weltlichen Elemente fernzuhalten, und dennoch auf einem so rigoros begrenzten Gebiet menschlichen Empfindens den Hörer unausgesetzt zu beschäftigen und zu erheben, ist das höchste Zeugniß für die Kraft seines Genies und seiner Empfindung.

Es freute uns zu beobachten, daß das überaus zahlreiche Publicum Bach's ernstem und anstrengendem Meisterwerk mit ungeschwächter Theilnahme und Andacht folgte. Der Vollgenuß eines solchen Werkes kann freilich nur demjenigen werden, der wohlvorbereitet herantritt, und auch in die fast unergründliche Tiefe der künstlerischen Technik zu tauchen versteht. Diese Freiheit und Kunst in der Behandlung des polyphonen Satzes ist für das arbeitende Studium eine Goldgrube musikalischer Erkenntniß. Außer einiger technischer Einsicht verlangt die Würdigung dieses Werkes auch historischen Sinn. Nur durch seine Vermittlung vermag man die Be-

---

„O selige Gebeine seht, wie ich euch mit Buß' und Reu' beweine,
Daß euch mein Fall in solche Noth gebracht. Mein Jesu gute Nacht!
Wir setzen uns mit Thränen nieder und rufen Dir im Grabe zu:
Ruht ihr, ausgesog'nen Glieder! Euer Grab und Leichenstein
Soll dem angstlichen Gewissen ein bequemes Ruhekissen
Und der Seele Ruhstatt sein. Höchst vergnügt schlummern da die
Augen ein."

deutung des Ganzen zu erfassen und unbeirrt von fremdartigen Einzelheiten es zu genießen. Diesen historischen Sinn, den schönsten Erwerb unserer Zeit, scheint das Publicum in der That auch in musikalischen Dingen mit jedem Jahr sich sicherer anzueignen; es versteht moderne Anschauungen,
205 individuelle Neigung und Gewohnheit von den Denkmälern einer großen Vergangenheit fernzuhalten, und stößt es sich auch hie und da mit den Fühlhörnern, so zieht es sie doch nicht zurück.

Die Aufführung der „Matthäus-Passion" verdanken wir, wie gesagt, der Sing-Akademie*). Daß wir dies Werk endlich in Wien zu hören be-
210 kamen, scheint uns zu wesentlich und dankenswerth, als daß wir an die Art und Weise der Ausführung einen strengen Maßstab legen wollten. Bei den ganz ungewöhnlichen Schwierigkeiten, welche die „Matthäus-Passion" dem Ensemble und jedem einzelnen Mitwirkenden bietet, wollen wir uns diesmal gern damit beruhigen, daß die Aufführung von allen Seiten den
215 redlichsten Willen zeigte, und ohne äußere Störung anständig vor sich ging. Eine größere Präcision und feinere Schattirung nachzuholen, wird ohnehin die Aufgabe einer zweiten Aufführung sein. Von den Solosängern – die Namen der Sängerinnen sind uns nicht bekannt – ist zunächst Herr Panzer hervorzuheben, der den Part Christi mit edler, warmer Empfin-
220 dung sang. Die Herren Olschbauer und Förchtgott schlossen sich ihm würdig an.

Der Dirigent, Herr Stegmayer, hatte der Aufführung die äußerst zweckmäßige Bearbeitung von Ferdinand Hiller zu Grunde gelegt.

---

*) Die „Matthäus-Passion", welche seit ihrer ersten Aufführung in der Leipziger Thomaskirche (1729) für Deutschland volle hundert Jahre schlief, bis sie bekanntlich Felix Mendelssohn in Berlin (1829) zu neuem Leben erweckte, die „Matthäus-Passion" hat auch in Wien bereits ihre kleine Geschichte. Die erste Anregung ging hier von einer kunstsinnigen, bescheidenen Bürgersfrau aus, welche die vorgestrige Aufführung leider nicht mehr erlebte. Frau v. Mauthner, welche zuerst, durch Vermittlung ihres alten Freundes und Lehrers Mosewius in Breslau, den Professor Fischhof bewogen hatte, den „Bach-Verein" zu gründen, ermüdete nicht, so lange in Fischhof zu dringen, bis dieser im Frühling 1854 in ihrem Hause – das sie jahrelang dem Bach-Verein zur Verfügung gestellt – die „Matthäus-Passion" durch einen Kreis von Musikfreunden zur Aufführung brachte. Von diesem Versuche darf man wol die Bestrebungen für die öffentliche Aufführung dieses Werkes in Wien datiren. Soviel uns bekannt, haben auch die Erben Frau v. Mauthner's den ganzen zur Aufführung vorbereiteten Notenschatz der „Wiener Sing-Akademie" zum Geschenke gemacht.

Lesarten *(WA Conc. II, 243–247 unter* **Die Matthäus-Passion von Seb. Bach***)*

1–3) **Die** ... Matthäi.] **Die Matthäus-Passion von Seb. Bach.** Die „Sing-Akademie" gab Bach's Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi.
3) dies] *entfällt*
4) Aufführung] Aufführung
4) Erhabenheit] Erhabenheit,
6) „Matthäus-Passion"] Matthäus-Passion
9) ins] in's
10) letzte,] letzte
11) fast] *entfällt*
13) ins] in's
16) Passions-Geschichte] Passionsgeschichte
20f.) auf. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
25f.) Evangelisten,] Evangelisten
26) deutsch,] deutsch
27) Allmälig,] Allmälig
28) sechzehnten] 16.
28) Jahrhunderts,] Jahrhunderts
31) musikalische] *entfällt*
33) Heinrich Schütz] *nicht gesperrt*
34) (1665),] (1665)
36) Charakter] Character
37) achtzehnten] 18.
38f.) (nebst den Kirchenliedern der Gemeinde)] *ohne ( )*
39) frei gedichtete] freigedichtete,
40) gegenübergestellt.] gegenüber gestellt.
42) der „für die] „Der für die
43) Keiser, Mattheson, Telemann, Händel] *gesperrt*
47) Passionsmusiken*)] Passionsmusiken *Fußnote entfällt*
47f.) wie denn die] indem die
55) auf,] auf
55) dieser dadurch] ihr
57f.) Kirchenlieder ... gibt.] Kirchenlieder, theils der wirklichen, theils einer idealen Gemeinde.
59) die Gemeinde sich] sich die Gemeinde
64) in ruhigem Wechsel] hier

65) hierauf] dort
66) erweichen,] vertiefen
67) andern] anderen
67f.) geben. *Absatz* Dennoch] *ohne Absatz*
68) wol] wohl
68) l y r i s c h e n] *nicht gesperrt*
73) „Gläubigen“,] Gläubigen,
73) weiterhin] weithin
73f.) hat. *Absatz* Unter] *ohne Absatz*
77) bedeutendsten, welche] bedeutendsten jene, welche
79) Alt-Arie:] Alt-Arie
79) u. A.] u. a.
80) kleineren] kleinen
82) als] wie
87) die Oboe und das Violoncell,] Oboe und Violoncell,
88) Bässe] Bäße
89) contrapunktische] contrapunctische
90f.) treten. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
92) Blech-Instrumente] Blechinstrumente,
97) du“, in *h-moll*; „Golgatha“] Du“, „Golgatha“
98) etc., zählt] etc. besitzt
99f.) so viele, … darf.] in stattlicher Zahl. *weiter ohne Absatz*
101) e p i s c h e n] *nicht gesperrt*
104) classischen] klassischen
108) Bach] *gesperrt*
108) läßt. Die] läßt; die
108) Stimmung jener] Orchesterstimmung seiner
111) recitirte,] recitirte;
113) Die … Detail.] *entfällt, weiter ohne Absatz*
115) Geigentönen] Geigentönen,
117f.) werden. *Absatz* Das] *ohne Absatz*
118) d r a m a t i s c h e] *nicht gesperrt*
121) Welch] Welch’
122) d r a m a t i s c h e n] *nicht gesperrt*
124) M e n d e l s s o h n ’ s] M e n d e l s o h n ’ s
127) tiefen,] tiefen
128) Eindruck. Einen] Eindruck, einen
130) Einzelne,] Einzelne
134) Z e l t e r ’ s Wort „Bach] Zelter’s Wort: „B a c h

142) als] wie
144) unmittelbarer] unmittelbar
146) Beethoven] *gesperrt*
146f.) Shakspeare] *gesperrt*
147f.) ist. *Absatz* Von] *ohne Absatz*
149) Shakspeare] *gesperrt*
149) den] den ihm
150) Milton's] *gesperrt*
152) und 18.] *entfällt*
156) bewundere] *entfällt*
157) erklärenden,] verklärenden
158) Musik*).] Musik. *Fußnote entfällt*
158, 162f.) Wir wollen ... ihn] Das den Pietismus
164) auch] *entfällt*
165) analog ... wiederfinden.] finden wir analog in Bach's Musik wieder.
165f.) wiederfinden. *Absatz* Das] *ohne Absatz*
167) Beethoven's] *gesperrt*
168) modificirt,] modifizirt,
168) Beethoven] *gesperrt*
170) übrigens,] übrigens
173) nun] *entfällt*
174) Alles] alles
176) Händel] *gesperrt*
177f.) „Matthäus-Passion"] „Matthäus Passion"
180f.) Wachsamkeit] Bemühung
187) und Andacht] *entfällt*
188) wohlvorbereitet] wohl vorbereitet
190) in der] der
200f.) Einzelheiten] Einzelnheiten
203) mit] sich mit
204) sich] *entfällt*
208–222) Die ... gelegt.] *entfällt einschließlich Fußnote*

Presse, 27. 6. 1862

Musikalisches aus London.

I.

Von der Ausstellung.

Ed. H. Von den musikliebenden Lesern der „Presse" soll, wie wir hören, bereits ein und der andere nach Musikberichten aus London scharf aufgepaßt, und deren langes Ausbleiben uns etwas ungnädig vermerkt haben. Und dennoch sind wir nicht säumig gewesen, nur gerade so zaudernd, als wir einem Anprall großer und neuer Eindrücke gegenüber zu sein für Pflicht halten. Das öffentliche Musikleben in London ist – während der Saison wenigstens – so überreich und bewegt, es nimmt, schon als bloßer Stoff, einen so erstaunlichen Raum ein, daß selbst eine minder pedantische Natur, als man uns vielleicht schilt, Anstand nehmen müßte, darüber vorschnell zu urtheilen. Es bedarf einer längeren Beobachtung, will man auch nur die äußeren Conturen einer so colossalen und vielgliedrigen Production richtig schauen und nachzeichnen. Die ungeheuere Quantität musikalischer Hervorbringungen; das große Percent, welches davon auf gute Musik und treffliche Leistungen entfällt; das tausendköpfige Publicum, das solcher Bedürfnisse sich rühmen kann: das steht als eine Thatsache da, von der man sich schon darf imponiren lassen. Wir wollen es lieber, daß man uns, als Fremden, zuviel als zu wenig Respect vor solchen Erscheinungen vorwerfe. Wie viel von diesem Respect bei tieferem Eindringen, bei längerer Beobachtung allenfalls wieder hinwegfalle, darf uns nicht vorzeitig kümmern. Die bei uns so allgemein verbreitete Geringschätzung der Musik in England, heißt uns eher vorsichtiger als leicht zu Werke gehen. Ist doch mehr als ein Vorurtheil durch ununterbrochenes Nachsprechen so steinhart geworden, daß das Urtheil von Jahrzehnten nachher es kaum wieder flüssig machen kann.

Der erste Eindruck der Londoner Saison ist, wie gesagt, imponirend, gewaltig, wie alles echt Englische. Das zweite spätere Besinnen wird nüchterner urtheilen, oft sogar, in natürlichem Rückschlag, bis zur Ungerechtigkeit. Vielleicht darf auch hier, echt Hegelisch, ein dritter Standpunkt zwischen Bejahung und Verneinung ein versöhnendes Vermitteln finden.

Die musikalische Ernte einer Londoner Saison ist nicht leicht zu übersehen und abzuschätzen. Zwei italienische Opernbühnen und ein englisches *Operetta-Théâtre* spielen allabendlich neben einander. Von großen stabilen Concert-Unternehmungen sind die *Sacred Harmonic Society*, die alte und die neue philharmonische Gesellschaft, die *Lon-*

don Musical Society, die *Musical Union*, die Unternehmung der „populären Montags-Concerte“, größere und kleinere Chorgesang-Vereine, Quartett-Gesellschaften u. s. w. in regster Thätigkeit. Jede Woche bringt wenigstens Ein großes Oratorium. Dazu eine Unzahl von Concerten auswärtiger und einheimischer Künstler, von ganz besonderen Musikfesten, wie das dreitägige Händelfest im Krystallpalast, das Meeting der „armen Kinder“ in der Paulskirche u. dgl., gar nicht zu sprechen. Seit unserer Anwesenheit in London ist kein Wochentrag vergangen (hier sind, im Gegensatze zu Wien, blos die Sonntage musiklos), an dem nicht ein bis zwei, manchmal auch vier und fünf Concerte, mitunter zur gleichen Stunde, stattgefunden hätten. Es bedarf wol einiger Zeit, das Hervorragendste aus alledem kennen zu lernen, und sich all die verschiedenartigen Eindrücke zurechtzulegen. Die Schwierigkeit, ein Bild der hiesigen Concert- und Theaterzustände rasch zu entwerfen, steigert sich aber für einen Berichterstatter, der täglich, ehe er an die Musik kommt, sich ein paar Stunden mit musikalischen Instrumenten abgegeben hat. Könntest Du, lieber Leser, Dich unzweckmäßiger für ein Diner vorbereiten, als indem Du den Vormittag in der Küche unter siedenden Töpfen und Pfannen zubringst? Dennoch muß ich es mir ausbitten, Dich durch die Küche führen zu dürfen. Alle civilisirten Nationen und einige, die es sein wollen, haben sich ja um diesen musikalischen Herd versammelt. Ueberdies schwillt das Interesse für die Ausstellung jetzt, wo die Stunde der Preisvertheilung heranrückt, seinem Höhepunkt entgegen.

Machen wir einen Gang durch die bunten Hallen des Ausstellungs-Palastes und suchen in den verschiedenen Höfen die zerstreuten Werkzeuge der Tonkunst auf. Ich würde vorschlagen, sich der Jury anzuschließen, wenn sie prüfend und richtend ihre Wanderung antritt. Allein diese Braminen der Industrie sind exclusiver als wir denken. Die heilige, kleine Schaar will allein sein; kein Athemzug eines Paria, wäre dieser selbst officieller Berichterstatter eines großen Staates, darf sie erreichen, wenn sie mit Bleistift und Notizenbuch aufmarschirt. Es scheint uns ein beklagenswerther Mißgriff, daß nicht mindestens den officiellen Berichterstattern von vornherein das Recht gesichert wurde, sich den Jurors ihrer Classe bei diesen Prüfungsgängen anzuschließen. Gegenwärtig hat nur die Jury das Recht, jedes Instrument zu probiren, es zu öffnen oder aus dem Verschluß zu holen, es von eigens geladenen Künstlern sich vorspielen und von dem Aussteller in allen Theilen erklären zu lassen. Zu diesen Prüfungsacten – die ja von den Sitzungen ganz getrennt sind – müßten die officiellen Berichterstatter zugelassen, ja förmlich eingeladen werden, wenn sie anders ihre Aufgabe gründlich lösen können. Was der Berichterstatter, von den Prüfungen der Jury abgeschnit-

ten, durch eigene Beobachtung erschaut, von der Gefälligkeit der Aussteller erbittet oder erbettelt, kann immer nur höchst lückenhaft bleiben. Wie oft standen wir vor verschlossenen Glaskästen, aus welchen Geigen oder Flöten uns stumm höhnend anblickten, oder mußten uns begnügen, ein Piano, eine Orgel zu versuchen, deren innere Mechanik uns unzugänglich blieb. Diese Beschränkung, welche die Arbeit der Berichterstatter erschwert und beeinträchtigt, müßte bei künftigen Ausstellungen um jeden Preis hinwegfallen. Diejenigen, die man als Berichterstatter absendet, ermächtige man förmlich zu jeder Prüfung des Materials, über welches sie berichten sollen. Es braucht nicht versichert zu werden, daß weder die österreichischen Behörden, noch unser einsichtsvoller und unermüdeter Vertreter, W. Schwarz, an dieser Inconvenienz Schuld tragen, sondern einzig die englische Commission, von der ja bekanntlich die allgemeinen Normen ausgingen. In Paris waren 1855 zu den Prüfungen der Jury einzelne Berichterstatter und Künstler wenigstens factisch zugelassen; bei der Münchener Ausstellung gestattete man die Zulassung von Gästen noch weit liberaler. Nach dieser Richtung wären in Zukunft die Schranken immer mehr zu lüften. Die Beiziehung von Künstlern, Musikfreunden und Instrumentenmachern kann einer einsichtsvollen Jury nur erwünscht, und wird geeignet sein, ihren Beurtheilungen einigermaßen das Gewicht und die Controle der Oeffentlichkeit zu verleihen.

Sehen wir uns die musikalische Jury, die wir nicht begleiten dürfen, wenigstens von ferne an. Es sind meist nur vier Personen, die schon zeitlich Früh clavierwärts wandern, obwol ihrer im Katalog mehr stehen. Der junge, schlanke Mann, der um Kopflänge aus dem Richterhäuflein emporragt, ist unser Landsmann Ernst Pauer, er ist der Flügelmann und – sagen wir es gleich heraus – die Seele des musikalischen Vehmgerichtes. Pauer, dem wir in seiner Thätigkeit als Lehrer und Virtuose später noch begegnen werden, hat sein Jurorsamt mit seltener Rührigkeit versehen und allzeit im gerechten Interesse der österreichischen Industrie gehandhabt. Seit zehn Jahren in England ansässig, ist Pauer nach außen und innen ein unverkennbar treuer Sohn Oesterreichs geblieben. Er hat sich die rastlose Arbeitskraft des Engländers angeeignet, ohne die liebenswürdigen Seiten des Wiener Naturels einzubüßen. Beides kommt ihm hier zu statten. Außer Pauer sehen wir als peripatetische Jurors meist noch drei Männer. Der etwas unförmliche, greise Professor mit der verdrießlich überlegenen Miene ist Fetis, der Musikhistoriker, der mit jugendlicher Kraft und Zuversicht die neue Ausgabe seiner colossalen *„Biographies des musiciens“* fördert. Ihm folgt Herr Lissajous, Professor der Physik in Paris, bekannt durch seine Thätigkeit bei der Normirung der französischen Orchesterstimmung. Endlich, als Präsi-

dent der Classe, der *Right honorable* Sir Georges Clerk. Dieser wohlwollende alte Herr ist weniger seiner musikalischen Kenntnisse wegen, als im Interesse vornehmer Repräsentation und einer unzugänglich gerechten Leitung zum Präsidenten der musikalischen Jury ernannt worden. Einem alten, hochgeachteten schottischen Geschlecht angehörig, hat Sir Clerk längere Zeit das Amt eines Ministers der Colonien bekleidet, ehe er es mit dem friedlicheren eines Vorstandes der *„royal Academy of Music"* vertauschte. An seiner Pünktlichkeit könnten die übrigen Herren der Jury sich ein Beispiel nehmen, denn diese sind selten wo anders als in dem gedruckten Verzeichniß zu finden. Sterndale-Benett, der einzige, wir wollten sagen, der gefeiertste „englische Componist", ist Mitglied der Jury; allein er würde viel zu viel Geld und Zeit verlieren, wollte er die Prüfungsarbeiten seiner Classe mitmachen. Wer sich, wie wir, aus Benett's duftigen Orchester-Phantasien „Waldnymphe" und „Najade" ein ideales Bild von diesem Benjamin der Mendelssohn'schen Schule ausgemalt hat, dürfte sich enttäuscht finden, wie wir. Benett ist nicht der sensitive vom Stadtgetümmel zurückgezogene, in Tönen träumende Poet, als den wir uns ihn dachten, - er ist der eifrigste von Londons musikalischen - Geschäftsleuten, von früh bis spät das goldene Garn seiner Lectionen haspelnd. Auch einen Oxforder Doctor der Musik, Reverend Sir Ouseley, und einen hochgebornen Earl of Wilton haben sie in die musikalische Jury gethan; allein weder der ehrwürdige Repräsentant jenes musikalischen Zopf- und Zunftwesens in England, noch der gräfliche Amateur haben sich bei den Instrumenten viel blicken lassen.

Der schaulustige Flaneur im Industriepalast hat die kleine Schaar nicht eben zu beneiden, welche klimpernd, klopfend und horchend bei jedem Musikkasten stehen bleibt, um nach einigen raschen Bleistiftstrichen ins Notizbuch zu der nächsten Instrumenten-Bude weiter zu eilen. Das musikalische Preisrichteramt, so lückenhaft und oberflächlich es bei einer solchen Weltausstellung auch ausfallen muß, ist ein schwieriges und widerwärtiges. Es kann den wärmsten Musikfreund dahin bringen, daß er sich für Jahre hinaus als persönlichen Feind jedes wie immer benannten Instrumentes fühlt, und diese Gereiztheit längere Zeit auch auf Instrumentenmacher ausdehnt. Wir werden über die Schwierigkeit einer gründlichen musikalischen Prüfung auf Weltausstellungen an einem andern Orte zurückkommen müssen. Hier sei nur als zweifelhafter Trost beigefügt, daß für das practische Resultat diesmal die Urtheile der Jury von viel unerheblicherem Einfluß sind, als bei den früheren großen Ausstellungen. Man hat nämlich für die verdienstvollen unter den Ausstellern nur Ein Zeichen der Anerkennung (die broncene Medaille) bestimmt, dies Eine Ehrenzeichen aber in so großer Anzahl bewilligt, daß

jeder dritte Aussteller eine Medaille erhält. Hiedurch wird das eigentliche Preisrichteramt ein ziemlich leichtes und unerhebliches. Jede feinere, ja fast jede gröbere Unterscheidung zwischen Verdienst und Verdienst fällt hinweg. Was halbwegs vorzüglich ist, erhält die Medaille, was halbwegs erträglich die *„mention honorable"*, nur das ganz Ungenügende sinkt als plumper Bodensatz. Wir können dies System unmöglich gutheißen. Soll die Auszeichnung einer solchen Unzahl verschiedenartiger Aussteller eine gerechte und werthvolle sein, so muß sie Unterscheidungen zulassen. Die Pariser Weltausstellung kannte sechs verschiedene Classen der Anerkennung.

Von der *„mention honorable"* ging es stufenweise hinauf bis zur broncenen, silbernen, goldenen Medaille, zur Dotirung der letzteren mit einer Geldsumme, endlich bis zur Ertheilung des Ehrenlegionskreuzes, über Antrag der Commission. Bei der diesjährigen englischen Methode fallen zwar zahlreiche Subtilitäten und Willkürlichkeiten hinweg, zugleich aber ein gut Stück von dem Werth der Medaillen. Wo jeder dritte Mann von Adel, da ist niemand adelig. Ursprünglich war nicht einmal die „ehrenvolle Erwähnung" zugelassen; die Jury setzte sie hinterher durch, um doch irgend eine Abstufung zu erlangen. Die Besorgniß, keine Medaille zu erhalten, dürfte somit bei vorzüglichen Ausstellern nicht so groß sein als die andere, daß zu vielen Concurrenten dasselbe Glück wiederfahre. Ein Beispiel für viele. Aus Oesterreich haben acht Clavierfabrikanten ausgestellt, davon erhalten fünf die Medaille, die übrigen drei die ehrenvolle Erwähnung. Ein solches Verhältniß drückt das Verdienst des hervorragenden Fabrikanten auf das Niveau des anständigen Mittelguts herab, oder lügt das letztere zu der Höhe der vollendeten, vielleicht genialen Leistung hinauf. Die gewiegte Hand der Erfahrung wird dies Zuhoch und Zutief bald in das richtige Gleichgewicht bringen; um den Zauber der Ausstellungs-Medaille ist es aber dann geschehen. Vielleicht führt dieser Nachtheil zu einem richtigeren Gesichtspunkt für die Bedeutung und Mission der Weltausstellungen überhaupt. Die frühere englische und französische mögen einen Hauptnachdruck auf die Preisvertheilung gelegt haben; die gegenwärtige sollte von tüchtigen Leuten jedes Faches besucht werden, nicht um Medaillen, sondern um Kenntnisse zu holen. Wer seine eigene Leistung möglichst vergaß und die Vorzüge der fremden studirte, dem wurde diesmal das beste Theil.

Presse, 29. 6. 1862

Musikalisches aus London.

II.

Von der Ausstellung.

Ed. H. Hätte Dante lange genug gelebt, um als italienischer Ausstel-
5 lungs-Commissär im Industriepalast zu fungiren, seine „Hölle" wäre ohne Zweifel um ein ergreifendes Bild reicher geworden. Er hätte uns mit lebhafter Genugthuung geschildert, wie moralische Ungeheuer in einem langen jenseitigen Leben verurtheilt sind, Instrumente in einer Industrie-Ausstellung zu prüfen. Die Phantasie der Alten hatte für die Qual nie erreichten
10 Strebens, ewig neu unterbrochenen Bemühens kein grelleres Bild gefunden, als Tantalus, Ixion und die Danaiden. Falls diese vornehmen Dulder hinreichend musikalisch sind, sollte man sie ohneweiters als Berichterstatter hiehersenden; sie würden für die Dauer der Saison leicht freiwillige Ersatzmänner nach dem Tartarus finden. Oder ist es nicht eine Ixionsqual,
15 sich zwanzigmal an ein Pianino zu setzen, um nach den ersten Noten stets von den Tonlawinen der großen Walker'schen Orgel überschüttet zu werden? Der Organist – er spielt natürlich den „Propheten"-Marsch von Meyerbeer – ist kaum bei dem *Des-dur*-Trio angelangt, als ihm auch schon die Hull'sche Orgel die grellen *C-dur*-Fanfaren von Mendelssohn's Hoch-
20 zeitsmarsch wie Keulen hinüberwirft. Du suchst zu entfliehen; kann man dem Zorn einer Orgel entfliehen? Da siehst du dich eingekeilt in einen Menschenblock, der zwischen den englischen und den Zollvereins-Clavieren stille steht. Denn merkwürdigerweise braucht sich blos jemand an ein Piano zu setzen, und darauf frech herumzutrommeln, so hat er auch schon ein kleines
25 Publicum, das ihm andächtig lauscht. Dilettanten und Dilettantinnen, die natürlich niemals eitel sind, produciren sich den ganzen Tag hindurch auf den verschiedenen Pianos, jedesmal beim Aufstehen äußerst überrascht, daß ihnen Leute zuhören. Eben jetzt hatten wir eine unvergeßliche Stunde. Ein ruppiger Jüngling ackerte einen Broadwood'schen Flügel mit dem „Tann-
30 häuser"-Marsch; dicht neben ihm auf einem Pianino von Collard zimperte eine schmachtlockige Lady Schulhoff's *„Chant du berger"*, während schräg gegenüber ihre Gouvernante ein Potpourri oder so etwas Aehnliches ausleerte. Ein zehnjähriges Mädchen bekommt durch diesen Anblick den Muth, an einem billigen Pianino den *„young countryman"* zu verüben, einen hier
35 allerwärts erklingenden Gassenhauer, auf den eine musikfreundliche Regierung mindestens fünf bis zehn Jahre schweren Kerkers setzen würde. Das

Charivari ist allgemein, und erstreckt sich durch den ganzen Transept. Du drängst dich durch, und eilst in ein Seitenschiff, das dir als clavierfrei dunkel vorschwebt. Armer Flüchtling! Du bist in das Bereich der französischen 40 Blasinstrumente gerathen. Die Aussteller scheinen eben Käufer zu wittern, und langen ihre theuersten Stücke hervor.

Ein blonder, tornisterbackenbärtiger Gentleman spuckt in eine Flöte, ein zweiter ist bemüht, eine Clarinette auszusaugen, während drei rothröckige Leibgardisten in Riesen-Ophikleiden ihre (hoffentlich unsterblichen) See- 45 len aushauchen. Es gelingt dir, aus dieser Blechkammer herauszukommen; deine Leiden sind aber darum noch nicht erschöpft. Du bist höchstens den reißenden Thieren des Orchesters, den Vierfüßlern und Schlangen, entkommen; aber die kleineren, bösartigen Insecten harren noch dein; hörst du das Gewinsel der heimtückischen Physharmonikas und Melodicons? Fühlst du 50 den Stich der kleinen Zithern, die eisige böse Zugluft aus den Bälgen der Harmonikas? Genug, genug! Ist dir noch einige Kraft geblieben, so schleppst du dich nach der österreichischen Abtheilung, und vergräbst dich in dem kleinen, traulichen Verschlag unseres „Office". Die Wiener Blätter sind wieder einmal alle vergriffen – was bleibt dir übrig, als dich deinen Gedanken 55 hinzugeben?

Börne verglich einmal seine Gedanken mit Nudeln. Ich zehrte an folgenden vergifteten Nudeln. Wenn die oft beklagte Eigenschaft der Musik, zudringlich zu sein, irgendwo in ihrer raffinirtesten Scheußlichkeit systematisch gepflegt wird, so geschieht dies gewiß im Londoner Industriepalaste. 60 Das ist ein musikalisches Babel, eine concertgewordene Arche Noe. Eine solche Musik paßt für Völker, die zum Frühstück ihre Tanten auffressen, und nicht für gebildete Besucher der Globe-Restauration oder des „Thomas-Hotels". Daß es noch nirgends eine Spur musikalischer Polizei gibt, und das menschliche Ohr ruhig jedweder Qual und Verhöhnung preisgegeben wird, 65 verräth eine barbarische Lücke in unserer Cultur. Wenn aber unmusikalische Barbaren, nicht zufrieden, solche Hexenküche zu beschützen, auch noch verlangen, man sollte darin die Feinheiten der Instrumente kosten und vergleichen, dann geht der Mensch zu Ende. Könnte die feinste Nase über Wohlgerüche Recht sprechen mitten in einem chemischen Laboratorium, wo 70 Jod- und Chlordämpfe ihr Wesen treiben? Oder in trübem Keller über das Colorit von Bildern urtheilen?

Etwas spät kam die Jury, wenigstens theilweise, zu ähnlichen Empfindungen. Die Blasinstrumente wurden zu großem Theil, die Violinen durchaus in einem eigenen abgeschlossenen Local geprüft. Es war dies ein zum Aus- 75 stellungsgebäude gehöriger hoher, weiter, leerer Saal. Er gab jeden erklin-

genden Ton mit lächerlicher Großmuth viermal so stark zurück. Traf man im Ausstellungsgebäude kaum Ein Clavier, das gut klang, so gab es im Gegentheil in diesem Saal keine Violine von schlechtem Ton. Die Geige ist zwar ein ungleich einfacheres Instrument als das Clavier; dennoch bietet die
80 Prüfung derselben eigenthümliche Schwierigkeiten. So bildet die Violine in einer sehr wichtigen Eigenschaft, der Dauerhaftigkeit nämlich, einen directen Gegensatz zum Clavier. Eine gute Violine wird mit der Zeit immer besser, das beste Clavier rasch immer schlechter. Kein größeres Entzücken für den Geiger, als eine hundertjährige Cremoneser Violine; kein trostloseres Möbel,
85 als ein zehnjähriges Clavier. Diese Kurzlebigkeit des Claviers steht in einem so abnormen Verhältniß zu der Größe der Arbeit und der Höhe des Preises, sie setzt das Piano in einer erheblichen Eigenschaft so tief unter die Streich- und Blasinstrumente, daß der erfinderische Geist der Pianofortemacher nach dieser Richtung gewiß noch die glänzendste und wichtigste Aufgabe vor sich
90 hat. Ein Ideal von musikalischem Juror sollte eigentlich in die Zukunft hören können. Manch brillantes neues Piano würde durch ein trauriges Horoskop vielleicht die Hälfte seines Werths verlieren, während aus dem süßen, aber etwas jungen, unreifen Ton einer guten Geige deren spätere Vollkommenheit sich herausfühlen ließe, wie aus dem Most der Wein.
95 Der ausgestellten Streich-Instrumente waren nicht übermäßig viele; allein es gab sehr gute darunter. Vuillaume aus Paris hatte aus Gefälligkeit, damit die erste Notabilität des Geigenbaues in London nicht fehle, drei schöne Nachbildungen alter Cremoneser Geigen hiehergeschickt, sie aber ausdrücklich von der Preisbewerbung ausgeschlossen. Nach diesem Meister dürften
100 Grimm in Berlin und Lemböck in Wien die ersten Stellen einnehmen. Auch Bittner und Patzelt aus Wien (letzterer insbesondere für seine treffliche Bratsche) fanden vielfache Anerkennung. Von neuen Erfindungen in diesem Fach können wir höchstens die flachgebauten Violinen des Amerikaners Hulskamp erwähnen, welche eine commerzielle Zukunft dadurch
105 haben, daß sie in großer Zahl sehr billig fabricirt werden können. Im allgemeinen war die erfreuliche Wahrnehmung zu machen, daß die Geigenbauer das richtige Princip: den alten Italienern nachzufolgen, allmälig in einer vernünftigen Auffassung anwenden. Noch der officielle Bericht Schebeck's von der Pariser Weltausstellung durfte über die Charlatanerie klagen, mit
110 welcher Geigenmacher durch künstliche Austrocknung des Holzes, Abschaben des Lackes etc. alte Cremoneser Geigen, oder richtiger: das Alter der Cremoneser Geigen copirten. Das Streben eines tüchtigen Geigenbauers soll und kann doch immer nur dahin gehen, seine Instrumente so zu machen, wie Guarneri oder Straduarius sie zu ihrer Zeit gemacht ha-

ben, nicht aber neuen Geigen durch bedenkliche Kunstgriffe das Ansehen hundertjährigen Alters und Gebrauchs zu geben. Die besten Geigen der diesjährigen Ausstellung treten bereits von dem Irrthum einer früheren Epoche auf die Seite des Richtigen und Wahren hinüber, und lassen an Schönheit des Baues und Fülle des Tones einen Fortschritt seit den letzten zehn bis fünfzehn Jahren nicht verkennen.

Die Ausstellung von Blasinstrumenten ist sehr reich, sie dürfte über 1000 Stück in Metall, über 600 in Holz betragen. Die Franzosen haben ihre Instrumente in großentheils flachen, theils rondelartigen Glaskästen am nettesten ausgestellt. Der Eindruck, den wir vor den großen, hellpolirten Blech-Instrumenten Besson's, Gautrot's und Sax' empfingen, war bewunderndes Grauen. Oder wie sonst könnte man diesen riesigen, vielfach gewundenen, klappenbedeckten Ungeheuer ansehen; diese Armstrongkanonen der Tonkunst, die drohend ihre weite Mündung gegen uns richten? Zum Glück findet sich selten ein Liebhaber, der sie auf der Ausstellung probirte. Als wenn alle diese Sprößlinge des Ophikleidengeschlechts noch nicht für die zarten Bedürfnisse einer Militärmusik ausreichten und wenigstens die Phantasie da weiter fortsetzen müßte, wo die practische Möglichkeit endet, hat Sax eine Metalltuba verfertigt, die gar keine musikalische Verwendung zuläßt. Nur einzelne Töne vermöchte ein Niebelungen-Hornist aus dieser Metallschlucht hervorzuholen, in deren Innerem der gewaltige Bläser zugleich sich bequem verstecken kann. Das Instrument von Sax hat für den Musiker keine andere Bedeutung als für den Raucher die unermeßlichen Meerschaumköpfe haben, welche man hie und da in Auslagkästen paradiren sieht. Die Franzosen würden beides *„tours de force“* nennen. Neu und höchst interessant ist die zum erstenmal versuchte Verwendung des Aluminiums für Blasinstrumente. Ein aus diesem Metall verfertigtes Flügelhorn von Besson ist so leicht wie Pappendeckel. Vier solche Instrumente erreichen zusammen erst das Gewicht eines gewöhnlichen Blechflügelhorns von gleicher Größe und Dicke. Im Preise stellt sich Aluminium dem Silber gleich, und diese Kostspieligkeit bildet natürlich das größte Hinderniß für die Verbreitung jenes Versuchs. Sollte man aber künftig dahin gelangen, Aluminium billiger zu erzeugen, so wird dessen Verwendung für Blasinstrumente als größte Wohlthat für die blasende Menschheit eine enorme Ausdehnung gewinnen.

Von den ausgestellten Blech-Instrumenten dürften jene von Cerveny in Königgrätz (Böhmen) die erste Stelle einnehmen. Dieser intelligente und rastlos thätige Fabrikant, der nicht nur einen Theil der österreichischen und deutschen Armeen, sondern auch spanische und russische Militärca-

pellen mit seinen Instrumenten versieht, hat eine Anzahl äußerst zweck-
155 mäßiger Verbesserungen an Bombardons, Flügelhörnern u. s. w. ersonnen
und trefflich ausgeführt. Der Vergleich seiner Instrumente mit den besten
französischen und englischen fiel zu Gunsten Cerveny's aus, welcher
sich überdies ein seltenes Verdienst um die Jury dadurch erwarb, daß er
ihr die Blech-Instrumente fast aller Aussteller mit einer wahrhaft classi-
160 schen Unparteilichkeit vorblies. Nächst Cerveny haben Stowasser
und Bock in Wien, Pohland in Graslitz (Böhmen), und Lausmann
in Linz viel Anerkennung gefunden. Die Flöten von Meister Ziegler in
Wien haben durch Schönheit und Solidität der Arbeit und ihre verhältniß-
mäßige Billigkeit verdientes Aufsehen erregt. Trotzdem kann man sich nicht
165 mehr darüber täuschen, daß die sogenannte „alte“ Flöte, die gegenwärtig in
Wien noch ausschließlich herrscht, von dem neuen System des Müncheners
Böhm täglich mehr verdrängt wird. In allen englischen und französischen
Orchestern herrscht die Böhm'sche Flöte, und wird, schon durch den Ei-
nen Vorzug allein, daß sie die Lunge des Spielers schont, überallhin ihren
170 Weg finden. Die Anhänger der einfacheren, billigeren, gemüthlichen Wiener
Flöte mögen noch so gereizt auf die neue Erfindung blicken, dieser allein
gehört die Zukunft, ja zum großen Theil schon die Gegenwart. Die Anhänger
der alten Flöte werden mit demselben gerechten Herzeleid ihr Lieblingsin-
175 strument verschwinden sehen, wie unsere Großeltern die gemüthliche Post-
kutsche vor den Dampfmaschinen einer neuen Zeit verschwinden sahen. Wir
ehren den Schmerz um musikalische und sonstige Postkutschen; allein nim-
mermehr möchten wir den Leuten abrathen, auf der Eisenbahn zu fahren.
Grade zwischen Cerveny und Ziegler pflegt sich um die ersten Nach-
180 mittagsstunden ein dichter Menschenknäuel zu drängen; allein seine Auf-
merksamkeit gilt weder den Flöten noch den Trompeten, sondern scheint
mitten durch nach einem andern Ziel gerichtet. Lauschen wir. Wenn der Saal
ruhig und die Luft rein ist, hören wir seltsame scharfe, langgezogene Töne.
Sie klingen süß, unsäglich rein, dabei aber eigenthümlich durchschneidend,
185 gläsern, wie mit geisterhaft stieren Augen geradezu auf unsere Nerven los-
schreitend. Die fremdartigen Klänge kommen aus einer Glasharmonika,
und der blonde, freundliche Mann, der sie dem Instrument entlockt, ist Herr
Pohl aus Wien. Die Glasharmonika ist mehr eine musikalische Curiosität,
als ein Instrument. Auf ein weit engeres Feld musikalischer Entfaltung be-
190 schränkt, als die Physharmonika, überbietet sie diese noch an ätherischer
Reinheit und nervenaufregender Schärfe des Tons. Es wird wol zunächst
das Interesse des musikalischen Historikers, oder aber das Bedürfniß einer
übermäßig gesteigerten Empfindsamkeit sein, was sich diesem Instrumente

inniger befreundet. Für unsere Empfindung hat die Glasharmonika etwas
195 krankhaft Gereiztes, sie gehört zu den pathologischen Erscheinungen, die hin und wieder in jeder Kunst auftauchen, um bald wieder zu verschwinden. Das Bestrickende dieses pathologischen Reizes erklärt vollkommen, daß gewisse Stimmungen und Gemüthsrichtungen sich daran berauschen, daß ein Jean Paul und F. D. Schubart dafür schwärmen konnten. Die
200 Glasharmonika und Pohl's vortreffliches Spiel haben hier im Publicum und der Presse große Auszeichnung erfahren. Pohl mußte, um nicht ein Opfer seiner Gefälligkeit zu werden, seine Productionen im Industriepalast auf eine bestimmte Stunde einschränken. Da wimmelt es nun um den kleinen unscheinbaren Kasten von andächtigen Hörern und gerührten Hörerinnen.
205 Fleißige Besucher wollen beiläufig wahrgenommen haben, daß die Nähe schöner Ladies jedesmal einen ungemein günstigen Einfluß auf den Wohlklang und die Ausdrucksfähigkeit der Glasharmonika übte.

Ein anderer Theil des Publicums, der stärkere Kost liebt, umsteht fleißig die großen Spieluhren und Orchestrions, die zu bestimmten Tagszeiten mit
210 halber oder ganzer Orchesterkraft ihre Stücke aborgeln. Das größte und vollkommenste dieser Automaten ist eine Schwarzwälder Arbeit von Welte im Großherzogthum Baden. Es ist um die Kleinigkeit von 2000 Pfd. St. käuflich. Dies Orchestrion ist ein förmlicher musikalischer Hochofen. Alle Stunden wird die eiserne Thüre unten geöffnet, einige Musikwalzen, wie große Blöcke
215 Holz, hineingeschoben. Nun fängt es an zu knistern, die musikalische Lohe schlägt auf und prasselt mächtig, bis die Feuerung aufgezehrt ist und der Ofen mit einer neuen Ouverture geheizt wird.

Lesarten (*WA Conc. II, 487–491 unter*
Musikalisches aus London. (1862). Von der Ausstellung)

1–3) **Musikalisches** ... Ausstellung.] **Musikalisches aus London. (1862).**
Von der Ausstellung.
4) *Ed. H.*] *entfällt*
18) *Des-dur*-Trio] *As-dur*-Trio
23) jemand] Jemand
37) allgemein,] allgemein
42) tornisterbackenbärtiger] backenbärtiger
73) wurden] werden
96–102) Vuillaume ... Anerkennung.] *entfällt*

104) erwähnen,] erwähnen
104) commerzielle] commercielle
109) Weltausstellung] Weltausstellung (1852)
110f.) Abschaben] Abschabung
116–120) Die ... verkennen.] *entfällt*
132) practische] praktische
134) Niebelungen-Hornist] Nibelungen-Hornist
137) Bedeutung] Bedeutung,
150–162) Von ... gefunden.] *entfällt*
166) Müncheners] Münchners
179–182) Grade ... wir.] *entfällt*
191) wol] wohl
199–207) Die ... übte.] *entfällt*
209) Tagszeiten] Tageszeiten

Presse, 2. 7. 1862

Musikalisches aus London.
III.
Von der Ausstellung.

Ed. H. Die Ausstellung im Industriepalast ist bekanntlich nicht nach Gegenständen, sondern nach Nationen geordnet. Wer daher die musikalischen Instrumente nach ihren Hauptclassen durchgehen und vergleichen will, muß sich auf lange Kreuz- und Querzüge, auf fortwährende Abstecher aus Frankreich nach Deutschland, aus England nach Nordamerika u. s. f. gefaßt machen. Die erste Wahrnehmung, die uns bei diesen Streifungen angenehm auffiel, war die reiche Vertretung der musikalischen Fabrication im allgemeinen. Der officielle österreichische Bericht über die letzte Pariser Weltausstellung begann mit der Klage, daß Oesterreich und Deutschland in diesem Fach so überaus dürftig vertreten waren. Dies ist bei der gegenwärtigen Exhibition durchaus nicht der Fall; Oesterreich und der Zollverein haben diesmal ein beträchtliches und theilweise sehr werthvolles Contingent geschickt.

Die Jury begann ihre Prüfungsarbeiten mit den Clavieren, den „Vornehmen“ und „Gebildeten“ der tönenden Gesellschaft. Die Aufgabe war sehr häkelig. Zwar ist – Dank den vielen Medaillen – kaum zu fürchten, daß ein gutes Clavier an seiner Ehre gekränkt werde. Allein, ist auch die Preisvertheilung leicht, die Beurtheilung war es nicht. – Vom Standpunkt einer gründlichen

musikalischen Prüfung ist das Piano eigentlich gar kein Ausstellungsgegenstand. Wenigstens nicht in einem Riesenpalast wie der Londoner. Es grenzt an Unmöglichkeit, ein Piano zu beurtheilen, dessen Ton, durch stete Feuchtigkeit beeinträchtigt, von tausenderlei Lärmen umschwirrt, in diesen weiten Hallen sich durchringen muß. Welcher Clavierspieler – und dies ist ja beinahe jeder Europäer – kennt nicht den ungemeinen Einfluß des Locals auf ein Clavier! Derselbe Flügel kann, hierhin oder dorthin gestellt, gut oder schlecht erscheinen, dem Ton der Orgel oder der Zither sich nähern.

Ungünstig ist das Ausstellungsgebäude für a l l e Claviere, aber es ist nicht g l e i c h schlecht für alle. Die Franzosen wußten ihre Pianos am besten, nämlich auf der Galerie, unterzubringen; auch die Engländer und Amerikaner haben geschlossenere, gedecktere Plätze im Saal ausgefunden. Dadurch stehen sie in großem Vortheil, namentlich gegen die österreichischen Claviere. Wir hatten Mühe, Pianos, die uns in Wien in den Ateliers ihrer Fabrikanten sehr wohlgefielen, hier wieder zu erkennen. Die Jury hat alle Claviere im Industriepalaste an Ort und Stelle, also unter sehr ungleichen Bedingungen, geprüft. Es mag zu entschuldigen sein, daß man vor der Calamität einer allgemeinen Clavier-Uebertragung zurückschreckte; zu rechtfertigen ist es vom musikalischen Standpunkte nicht. Die Pariser Jury (1855) ließ alle Instrumente von der Ausstellung fort in ein und denselben Saal des Conservatoire bringen. Man ging in der Gerechtigkeit so weit, zuvor die Fabriksfirmen auf den Pianos zu verdecken; man ließ verschiedene Claviere von denselben Virtuosen, und auf verschiedenen Clavieren dasselbe Stück spielen. Da war es ja, daß die schauerliche Begebenheit sich zutrug, welche Berlioz so humoristisch zu erzählen weiß. Chopin's *F-moll*-Etude war nacheinander auf 299 Clavieren probirt worden. Im Verlauf dieser Procedur wurden mehrere Jurors ohnmächtig, einige Virtuosen wurden für todt weggetragen. Als der kleine überlebende Rest sich dem 300. Piano näherte, fing dieses zu allgemeinem Entsetzen von selbst an, das Stück zu spielen. Nichts war im Stande, es zum Schweigen zu bringen. Endlich rief man die Geistlichkeit zu Hilfe, welche dem clairvoyanten Clavier mit Rauchfaß und Weihwasser so lange zusetzte, bis der *F-moll*-Teufel glücklich ausgetrieben war. „An jenem Tage spielten wir nicht weiter."

Der geneigte Leser fürchte nicht, daß wir ihn ähnliche Grausamkeiten Schwarz auf Weiß werden mitmachen lassen. Nur das Hervorragendste oder Meistbesprochene kann hier erwähnt werden.*) In der österreichischen

---

*) 130 Aussteller haben 228 Pianofortes ausgestellt. Davon sind 67 in Flügelform, 149 aufrechte, 12 tafelförmige. Nach Holzgattungen: 128 in Palissander, 72 Nußbaum, 22 diverse und 6 von

Abtheilung nehmen die beiden Flügel von Streicher und Ehrbahr weitaus die ersten Stellen ein. Ehrbahr's Pianino ist sogar einhellig als das schönste auf der ganzen Ausstellung anerkannt und bereits verkauft worden. Bösendorfer's Flügel, dessen geschmacklos überladenes Aeußere (zwei geschnitzte Blasengel rechts und links vom Spieler!) unangenehm auffällt, kann an Kraft und Schönheit des Tones mit Ehrbahr's und Streicher's Arbeiten nicht concurriren. In der französischen Abtheilung stehen die Claviere von Herz und Pleyel durch den eigenthümlichen Glanz und die schleudernde Kraft des Tones obenan. Erard ist der einzige namhafte Meister, der nicht ausgestellt hat; ein Besuch seiner hiesigen Fabrik hat uns von den blendenden Vorzügen seiner Concert-Instrumente überzeugt.

Die Franzosen verdienen hier wie überall als sorgfältige Aussteller Nacheiferung. Ihre Instrumente sind zweckmäßig und gefällig geordnet, und durchaus in guter Stimmung. Alle französischen Instrumentenmacher haben für Virtuosen aller Gattung gesorgt, welche ihre Instrumente in der Exhibition vorführen. Auch fanden wir in der Qualität ihrer ausgestellten Fabricate ein gewisses Niveau der Anständigkeit, unter welches selbst die geringfügigsten nicht sanken. Von den Clavieren Pleyel's und Herz' bis zu dem letzten französischen Piano der Ausstellung ist keine so große Kluft, wie zwischen dem Besten und dem Schlechtesten der deutschen Abtheilung oder der englischen. In letzterer steht die Firma Broadwood obenan; ihr zunächst in einiger Entfernung Hopkinson und Collard. Ein fremder Herr öffnet uns zuvorkommend die Broadwood'schen Flügel, zieht mit kräftiger Hand die Mechanik heraus und gibt uns Auskunft über jedes Detail der Fabrication. Seine Persönlichkeit hat etwas Fesselndes durch die eigenthümliche Verschmelzung von Intelligenz und Wohlwollen. Das leuchtende braune Auge, die jugendlich elastische Haltung contrastiren schön zu dem grauen Haar der ernstgefurchten Stirn.

So, meint mein Nachbar, könnte ein Premierminister aussehen. In Wirklichkeit ist es der Clavierfabrikant Henry Broadwood. Wer verbindet nicht mit diesem Namen sogleich die Vorstellung einer imposanten Gewerbs- und Handelsthätigkeit? Das Land ist stolz auf die Leistungen und den Ruhm der Firma; die Nation darf stolz sein auf Männer wie Henry

---

Mahagoni. Die überall dringender auftretende Rücksicht auf Raum-Ersparniß befördert die Fabrication der Pianinos *(cottages)*, während die Tafelform, als entbehrliches Mittelglied zwischen diesen und den Flügeln, immer seltener wird. Auch die Anwendung des Mahagoniholzes scheint im Aussterben.

Broadwood. Der Mann, dessen – seither sehr vermehrtes – Vermögen schon zur Zeit der ersten Londoner Ausstellung über zwei Millionen Pfund betrug (also über zwanzig Millionen Silbergulden), sitzt um sechs Uhr Morgens arbeitend an seinen Clavieren. Ein großer Herr, wie nur irgend Einer, ist er doch stolz darauf, Arbeiter zu sein. In seiner Fabrik – sie gleicht einer kleinen Stadt – kennt er jeden Gehilfen, jeden Winkel, jede Verrichtung. Mit einer Liberalität ohnegleichen macht Broadwood fremden Claviermachern den Führer und Erklärer in seinem riesigen Institut, fern von der Kleinlichkeit auch nur des kleinsten Geheimnisses, der kleinsten Prahlerei. Ebenso eifrig als wir Broadwood fanden, Andere zu belehren, sahen wir ihn auch selbst lernen und beobachten. Mit der gewissenhaften Aufmerksamkeit eines Aufstrebenden prüfte er die Eigenthümlichkeiten der ausländischen Instrumente, und selten hörte man neidlosere Anerkennung jedes fremden Verdienstes. Sieht man vollends Broadwood als Haupt seiner Familie von einer trefflichen Frau und vier schönen Töchtern umgeben, in einem Hause, das, ohne allen prahlerischen Flitter, von Aufgeräumtheit und Behagen glänzt, dann kann man sich die freudige Empfindung nicht verhehlen, ein ideales Bild englischen Bürgerthums, englischen Familienlebens geschaut zu haben.

Eine eingehendere Würdigung der englischen Claviere, wie überhaupt aller hier ausgestellten Instrumente, muß natürlich für einen anderen Zusammenhang aufbewahrt bleiben. Nur die Eine Bemerkung können wir nicht unterdrücken, wie sehr derlei große englische Unternehmungen durch die riesigen Dimensionen ihres Capitals, Verkehrs, ihrer Arbeitskraft und Speculation vor ähnlichen Fabricationen des Continents begünstigt sind. Die Broadwood'sche Fabrik (Herr Streicher hat sie vor Jahren in der niederösterreichischen Gewerbe-Zeitschrift ausführlich beschrieben) besteht eigentlich aus zwei großen Etablissements, deren eines sich in der Great Pultney Street, das andere, größere, bei Westminster befindet. Letzteres bedeckt einen Flächenraum von mehr als einer halben Meile im Umfang und besteht aus vier parallel laufenden Reihen von Gebäuden, welche drei große Höfe bilden. Die Gebäude, durchgehends Doppeltracte, sind 300 Fuß lang und enthalten durch drei Stockwerke eine doppelte Reihe von Werkstätten, in denen an 400 Personen sich mit der Ausführung aller jener Arbeiten beschäftigen, welche nothwendig sind, um vom ersten Sägeschnitt bis zum feinsten mechanischen Detail ein vollendetes Piano herzustellen. An den Enden der Höfe befinden sich vier bis fünf Wohnhäuser für die Oberaufseher und Factoren. In großen, theils offenen, theils gedeckten Schoppen sind Unmassen von Holz zur Trocknung aufgeschichtet.

Um die Dauer der letzteren genau controliren zu können, ist jeder Stamm mit dem Datum seiner Einlagerung bezeichnet. Die Holzvorräthe sind stets für zwei Jahre voraus vorhanden und auf mindestens 5000 Claviere berechnet. Streicher fand darunter drei Blöcke Eines Stammes Mahagoni, welchen Broadwood für zweitausend Pfund Sterling angekauft hatte! In das zweite Etablissement (Great Pultney Street) werden aus der ersten, größeren Fabrik die fertigen Claviere geschickt und die letzte Hand daran gelegt. Die Zahl der Arbeiter beläuft sich in beiden Fabriken zusammen auf 500 Personen, worunter gegen 40 Stimmer. Die jährlichen Auslagen der Broadwood'schen Fabrik betragen in runder Summe 100,000 Pfd. St. oder Eine Million Silbergulden. Jährlich liefert die Fabrik circa 2300 Claviere, also nicht viel weniger, als alle Wiener Pianofortemacher zusammengenommen.

Mit solchen Dimensionen kann nun freilich der genialste Claviermacher Deutschlands nicht concurriren. Neben England ist es vorzüglich Nordamerika, wo derlei Fabricationen sich colossal entwickeln können, wo Talent und Arbeitskraft den üppigsten Boden und selbst bei mangelndem Capital die Hilfe ausgiebigen Credits finden. – Die Familie Steinway aus Braunschweig scheint für Amerika werden zu wollen, was Broadwood für England, Erard für Frankreich. Also in allen drei Fällen Deutsche von Abstammung.

Steinway's Instrumente auf der Ausstellung – zwei Flügel und ein Tafelclavier – stehen mit obenan unter den Clavieren, welche das meiste Aufsehen erregt haben. Diese Instrumente bestechen durch ihren vollen, runden Ton, interessiren überdies durch sinnreiche mechanische Neuerungen. Es sind darin (im gleichen Interesse der Raumersparniß wie der Tonfülle) die Baßsaiten überquer gespannt; der Metallrahmen besteht aus einem einzigen Stück gegossenen Eisens u. s. w. Beiläufig gesagt, prahlt ein großer Theil der ausgestellten Claviere mit irgend einer neuen Erfindung und dem darauf genommenen „Patent". Wenn man näher zusieht, so findet man fast durchgehends entweder die Auffrischung eines ältern überwundenen Experiments, oder die geringfügige Abänderung irgend eines Nebenbestandtheiles, oder endlich neue Combinationen, welche sehr sinnreich gedacht und hübsch zu lesen sind, die aber in Wirklichkeit das damit begnadete Clavier um kein Haar besser, als seine einfacheren Brüder machen. Von allen mechanischen Verbesserungen schien uns die Methode Steinway's, so jung und wenig erprobt sie auch noch sei, doch am meisten Entwicklungsfähigkeit und Zukunft zu haben. Die Geschichte dieses größten Clavier-Etablissements in Amerika ist interessant genug. Der alte Steinway kam vor zwölf Jahren auf gut Glück nach Amerika, weil er in Braunschweig wenig Beschäftigung

175 fand. Er und seine vier Söhne (alle waren Pianofortemacher) traten in Newyork in verschiedenen Fabriken als Arbeiter ein, um sich in den verschiedenen Zweigen ihrer Kunst nach amerikanischem System auszubilden.

Nach einer angestrengten Lehrzeit von drei Jahren begannen sie, klein und vorsichtig, für eigene Rechnung zu fabriciren. Sie machten wochentlich 180 kaum ein Piano fertig. Bald begann aber ihr Ruf sich auszubreiten, sie errichteten ein größeres Etablissement und brachten von jeder Ausstellung Medaillen heim. Im Laufe der letzten drei Jahre endlich gewann das Geschäft eine so große Ausdehnung, daß „Steinway und Söhne" ihre sechs Stock hohe Fabrik bauten, welche zwei Straßen einnimmt und an 350 Arbei- 185 ter beschäftigt. Eine Dampfmaschine von 50 Pferdekraft treibt alle Maschinerie der Fabrik; der mächtigste Hobel, der je verfertigt wurde, hobelt die größten Pianoplatten auf Einen Strich glatt. Ungefähr 600 Pianos sind stets in Arbeit, und zwischen der Fabrik und dem Verkaufslocal spielt ein eigens errichteter Telegraph. – Ein so rascher und hoher industrieller Aufschwung 190 ist auf dem Continent gar nicht denkbar.

Von den Clavieren der übrigen Länder läßt sich wenig Erhebliches sagen. Deutschland hat viel Mittelmäßiges geschickt. Weitaus das Beste rührt von Bechstein aus Berlin her. Das ist allenfalls der Broadwood des Zollvereins. Die Claviere von Breitkopf und Härtel beweisen, daß man die 195 erste Notabilität im Musikverlag und dabei ein ziemlich unbedeutender Clavierfabrikant sein kann. André in Offenbach hat eines seiner „Mozart-Claviere" ausgestellt, d. h. ein Piano, dessen klägliche Beschaffenheit durch das Porträt Mozart's behoben oder gar verklärt werden soll.

Lesarten *(WA Conc. II, 491–493 unter*
Musikalisches aus London. (1862). Von der Ausstellung*)*

1–4) **Musikalisches** ... *Ed. H*] *entfällt*
9–15) Die ... geschickt.] *entfällt*
17–70) Die ... überzeugt.] *entfällt, weiter ohne Absatz*
75) Fabricate] Fabrikate
80) obenan;] obenan.
80f.) ihr ... Collard.] *entfällt*
87) Haar der] Haar und der
87f.) Stirn. *Absatz* So,] *ohne Absatz*
99) zwanzig] 20
111) Hause,] Haus,
116–118) Eine ... bleiben.] *entfällt*

118f.) Nur ... unterdrücken,] Der Deutsche kann die Bemerkung nicht unterdrücken,
122f.) (Herr ... beschrieben)] *entfällt*
132–144) An ... Stimmer.] *entfällt*
147f.) zusammengenommen. *Absatz* Mit] *ohne Absatz*
152) finden. – Die] finden. *Absatz* Die
155f.) Abstammung. *Absatz* Steinway's] *ohne Absatz*
162–169) Beiläufig ... machen.] *entfällt*
172–198) Die ... soll.] *entfällt*

Presse, 22. 7. 1862

Hofoperntheater.

(Fräulein Lucca. Herr Bignio. Herr Himmer. Herr Groß. Herr Braun. Frau Beringer.)

Ed. H. Wer nach einer mehrwochentlichen Abwesenheit von Wien in diesem Augenblick das Kärntnerthor-Theater wieder zu besuchen anfängt, hat einige Mühe, es wieder zu erkennen. Nicht die allgewohnten Räume haben sich verändert, aber fremde Stimmen, fremde Gesichter beherrschen die Bühne, um sie Abend für Abend wieder anderen Opern-Reisenden zu überlassen. Mit einem wahren Derby-Rennen von Gastspielen hat die Direction das Haus eröffnet und damit eine Unruhe hinein gebracht, welche den Hörern wie den Mitwirkenden ein künstlerisches Gestalten und Empfangen unmöglich macht. Die Ueberfüllung der Bühne mit Gästen – es traten deren in der verflossenen Woche ein volles Halbdutzend auf – ist ebensosehr zu beklagen, als die Kritiklosigkeit in der Auswahl dieser Gäste. Wir haben oft für die Auffrischung unseres Theaterlebens durch Gastspiele gesprochen. Der Sommer ist die rechte Zeit dazu. Die Abwesenheit unserer ersten Gesangskräfte bietet den nächsten Anlaß, dem Publicum die Bekanntschaft mit den vorzüglichsten auswärtigen Sängern zu vermitteln und gegen die theaterfeindlichen Lockungen des Sommers mit dem Reiz der Neuheit zu operiren.

Allein Neuheiten um jeden Preis, wie sie jetzt allabendlich am Operntheater affichirt sind, müssen das Publicum allmälig furchtsam anstatt begierig machen und dürften endlich den Strom der Besucher gegen das Kaitheater hin, wenn nicht gar noch weiter die Jägerzeile entlang ablenken. In der langen Reihe von Gastspielen war es nur das Fräulein Lucca's, welches uns mit einer bereits gefeierten und in der jetzigen Opernwelt Deutschlands

immerhin hervorragenden Kraft bekanntmachte. Die practische Bedeutung eines möglichen Engagements konnte wieder nur das Auftreten des Herrn Bignio haben, denn daß die übrigen Gäste, wie sie alle heißen, für ein erstes, ja zweites Fach am Hofoperntheater unbrauchbar sind, mußte ein verständiger Director während der Proben erkennen, wenn er sich nicht (wie es hier wol der Fall war) zuvor schon durch seine Rundreisen diese Ueberzeugung verschafft hatte. Wir sind wenigstens der Meinung, daß man zu Engagementszwecken dem *suffrage universel* des Publicums nicht wahllos alles Mögliche unterbreiten dürfe, sondern vorher selbst müsse beurtheilen können, was an einem Kunst-Institut von der Bedeutung des Kärntnerthor-Theaters Anspruch oder doch Hoffnung auf Erfolg habe. Soll einer von den Tenoristen Mayr, Groß, Braun, Himmer etwa mit Herrn Ander alterniren? Unmöglich.

Oder sollen, abgesehen von dieser Tendenz, die Leistungen dieser Herren an und für sich entzücken? Nicht viel möglicher. Wir müßten Herrn Director Salvi, der doch mit seinen Lieblingen Stighelli und Morini schlimme Erfahrungen gemacht hat, für leichtsinnig halten, wüßten wir nicht aus vielen und sicheren Quellen, daß er selbst sich von den genannten Gästen große Erfolge versprach. Also nicht Uebereilung, sondern – Irrthum? War es nicht besser, anstatt dieses Halbdutzends Tenoristen den Einen Sontheim oder den Einen Niemann einzuladen, die im Gastspielreisen eben nicht faul sind?

In dieser Tonart könnten wir ein Weilchen fortfragen, allein – „ein Narr wartet auf Antwort", versichert Heine. Warten wir also nicht und schreiten an die Arbeit. Von dem Gastspiel Fräulein Lucca's trafen wir nur mehr die zwei letzten Abende, würden also mit manchen Bemerkungen zu spät kommen. Daß wir diese Sängerin zuerst in der Rolle der Regimentstochter hörten, war dem ersten Eindruck sehr günstig. Ihr energisches, dabei doch anmuthiges Wesen, der frische, herausfordernde Klang der Stimme, selbst ihre kleine, straffe Gestalt passen vortrefflich für diesen Charakter. Es war Leben und Ursprünglichkeit in der Auffassung, Intelligenz in den einzelnen Zügen, die Wirkung des Ganzen eine unmittelbar mit sich fortreißende, Gesang, Spiel und Erscheinung standen überall in bestem Einklang.

Das Spiel Fräulein Lucca's, das wir im „Troubadour" (der einzigen tragischen Oper, worin wir sie sahen) gewandt und angemessen fanden, war in der „Regimentstochter" mehr als blos das; es war das frische Ausklingen individuellen Lebens. Die Couplets im ersten Act, die munteren, leichtbewegten Scenen mit Sulpiz und Tonio gelangen vortrefflich; in der großen Arie endlich schmetterte das „Heil dir mein Vaterland!" in siegesfrohem

Jubel. Die reiche Coloratur-Stickerei in der Scene am Clavier glänzte allerdings nicht in makelloser Gleichheit und Feinheit wie denn überhaupt die rein technische Seite ihrer Gesangsbildung in mehr als Einem Punkte vervollkommnungsbedürftig ist. Gewiß aber auch vervollkommnungsfähig, denn wer so rasch wie Fräulein L u c c a die Carrière von der Choristin zur Primadonna durchfliegt, hat bewiesen, daß er Fleiß und Begabung in nicht gewöhnlichem Maß vereinigt. Wir sind überzeugt, daß Fräulein L u c c a in ihrer Gesangsbildung nicht stillestehen, sondern fortschreiten wird. Ein anderer Mangel, dem ersten Blick weniger auffallend, scheint mir tiefer zu liegen. Ueberall nämlich, wo die Innigkeit einfacher, warmer Empfindung alleinherrschen, und mit schlichter Sicherheit an das Herz des Hörers greifen soll, fanden wir Fräulein L u c c a hinter der Wirkung zurück, die zu erreichen war. Ihre Empfindung ist richtig, aber nicht tief. Die schönste Nummer der Donizettischen Oper, die Abschiedsromanze im ersten, und der daran sinnig erklingende langsame Ariensatz im zweiten Act waren vielleicht die unwirksamsten Theile der so glücklichen Leistung.

Wo die tiefsten, zartesten Regungen der Seele im Tone ausklingen sollen, um wiederum tief in die Seele des Hörers sich zu senken, da streiften uns die Klänge der jungen Sängerin nur leichthin. Wir möchten sie nicht kalt nennen, vielleicht aber etwas förmlich und oberflächlich. Glänzende Aeußerlichkeit des Ausdrucks, kühn an der Oberfläche drängende Energie, bilden das Charakteristische ihrer Leistungen. Wie stark bei ihr das Temperament über das Gemüth vorwiegt, hat sie uns im munteren wie im tragischen Fach verrathen.

Ihrer Leonore (im „Troubadour") fehlte es nicht an hinreißenden Momenten. Sehr hübsch sang Fräulein Lucca gleich das Andante der ersten Arie, den Charakter der E r z ä h l u n g darin weit besser treffend und nuancirend, als die meisten Leonoren es gemeinhin thun. Nun kam die von uns jedesmal gefürchtete Klippe, das Allegro. In den Jubel des Publicums können wir hier nicht einstimmen, denn Fräulein Lucca siegte doch vorzugsweise durch rohe Kraft. Allein nach diesem Allegro soll man keine Sängerin beurtheilen, man würde jeder Unrecht thun. Es ist so unbeschreiblich trivial, daß es schön zu singen unmöglich ist. Entweder man muß dies Stück geradezu vertuschen, über die Effecte desselben resignirt hinweggleitend, oder man muß sich mit der Gemeinheit vollständig identificiren. Jene vollendete Stimmbildung besitzt Fräulein Lucca nicht, welche nöthig wäre, um die diese Arie bildende Mischung von Meckern und Lachen noch als G e s a n g erkennen zu lassen. – Was blieb ihr übrig, als das Publicum recht handgreiflich beim Ohr zu pakken?

Auch in den beiden Finales trat neben gelungenen Einzelheiten der materielle Effect zu merklich hervor, doch, wie gesagt, in solchen Rollen und Momenten ist es überaus schwer, den Componisten vom Sänger zu trennen. Das Spiel Fräulein Lucca's war angemessen, nur allzu gleichgiltig dem armen Manrico gegenüber.

Ueber den vierten Act, welcher Fräulein Lucca den glänzendsten Erfolg verschafft haben soll, können wir nicht berichten. Die Hitze war so angreifend und der Gesammt-Charakter der Vorstellung war dieser Temperatur so verwandt, daß wir nach dem dritten Act resignirten. Herr Himmer vom Darmstädter Theater sang den Manrico, und zwar „aus Gefälligkeit", statt des plötzlich erkrankten Walter. Leider konnte das Publicum wenig Gegengefälligkeit üben, denn der Gast – vielleicht selbst indisponirt – vermochte weder durch seine Mittel, noch durch deren künstlerische Ausbildung zu genügen. Von seiner Stimme sind die Blüthen bereits abgestreift; im Klang nicht unangenehm, ist sie doch weder kräftig, noch weich genug. Dazu kommt ein eigenthümlich gehackter, gespreizter Vortrag und die für die Länge unangenehme Manier, einen halben Zoll zu hoch zu singen. Glücklicherweise wurde Herrn Himmer's Vortrag im Andante seiner großen Arie reiner und wärmer, so daß das Haus doch Anlaß zu freundlichem Applause fand.

Eine günstige Aufnahme fand hingegen Herr v. Bignio vom Pester National-Theater als Graf Luna. Ein kräftiger, umfangreicher Bariton, eine von den dunklen, weichen Stimmen dieser Gattung, gewinnt allsbald für den jungen Sänger, dem auch eine hübsche Bühnenfigur zu statten kommt. Die Stimme bedarf noch sehr der Ausbildung, die Töne kommen nicht bestimmt und gesondert genug zum Vorschein, sondern häufig in einander verquollen. Empfindung und richtiger Ausdruck muß Herrn Bignio gleichfalls zugesprochen werden, nur verleitet ihn deren Steigerung jederzeit zum Tremoliren. Das Spiel ist noch unausgebildet, die Aussprache undeutlich und nicht frei von ungarischen Anklängen. Es scheint viel redliches Streben in diesem von der Natur reichbegabten Sänger, und so dürfen wir für seine künstlerische Zukunft Gutes hoffen.

Fräulein Destinn, welche die Azucena sang, hat in kurzer Zeit an musikalischer und schauspielerischer Routine ungemein gewonnen. Leider geht sie auf dem einen wie dem andern Felde viel zu weit in der Häufung äußerlicher Ausdrucksmittel. Die Heftigkeit und Ueberladung ihres Spiels benachtheiligt die dramatische Charakteristik ebenso schwer, als ihre grelle, nach Contrasten jagende Vortragsweise die musikalische Schönheit. Es wäre jammerschade, wenn diese junge, stimmbegabte Sängerin auf diesem Wege fortwandelte. Es ist der Weg zum künstlerischen Ruin.

Wir kommen zu einem neuen Gast, Herrn Groß vom Grazer Theater, der als Tannhäuser debutirte. Wenn man Herrn Groß einen künstlich gemachten Tenor nennt, so hat man noch zu viel zugestanden; er ist gar kein Tenor. Seine Stimme hat den vollständigsten Bariton-Charakter, von etwas dumpfer Färbung zwar, doch kräftig und nicht ohne Schmelz. In der Cultur dieses Organs ist der übrigens sehr junge Sänger noch wenig vorgeschritten. Die feineren Schattirungen fehlen fast vollständig; sein Vortrag zieht sich in Einem gleichmäßigen Strom monoton weiter. In Spiel und Gesang ist Herr Groß von Affectation und Uebertreibung glücklicherweise frei; er ist einfach, nur gar zu einfach. Nach dem dritten Act soll Herr Groß lebhaft applaudirt worden sein; der Abend war schwül, und der Berichterstatter Barbar genug, das Haus vor der Verklärung Heinrich's und Elisabeth's zu verlassen.

Fräulein Krauß in der sehr dankbaren Rolle der Elisabeth, und Frau Hoffmann in der sehr undankbaren der Venus sind bekannt. Die letztgenannte, geschätzte Sängerin ist bekanntlich eine etwas nachdrückliche Repräsentantin der Venus; indem ihr diesmal ein gesundheitsstrotzender, kräftiger Tannhäuser auffallend schüchtern, fast pantoffelscheu gegenüberstand, bekam die Scene im Venusberg eine muntere, niederländische Färbung.

Auch die Minnesänger hatten diesmal ein realistischeres Colorit, und reichten entschieden in die spätere Zeit hinüber, wo die „höfische Dichtung" bereits aus den Ritterburgen sich in die Ringmauern gewerbfleißiger Städte geflüchtet hatte. Die Herren Erl (Walther von der Vogelweide) und Hrabanek (Wolfram von Eschenbach) werden nichts dagegen haben, wenn wir sie in diesem Zusammenhang „Meistersänger" nennen.

Ein neuer Tenor, Herr Braun, und eine neue Coloratur-Sängerin, Frau Beringer aus Mannheim, debütirten als ländliches Liebespaar in der „Nachtwandlerin". Frau Beringer, eine angenehme, maßvoll und bescheiden auftretende Persönlichkeit, vermochte, zunächst ihrer schwachen Stimme wegen, nicht durchzugreifen. Ihr Organ scheint bereits stark angegriffen, es klingt verschleiert, mitunter hohl und muß, um ein Ensemble zu durchdringen, in der Höhe empfindlich angestrengt werden. Frau Beringer verfügt über eine hübsche, aber nicht glänzende Coloratur; in der Cantilene ist ihr Vortrag angemessen, verständig, ohne durch tiefe Empfindung zu ergreifen, oder durch begeisterten Aufschwung hinzureißen. Von ihrem Spiel könnte man ungefähr dasselbe sagen. Das Publicum nahm die Leistung beifällig aber ohne allen tieferen Eindruck hin.

Herr Braun hat einen umfangreichen, kräftigen Brusttenor, eine jener Stimmen, die mehr durch einschneidende Kraft, als durch Schmelz und weiche Fülle wirken. Er behandelt dies Organ in sehr naturwüchsiger, fehlerhaf-

ter Weise. Sein Singen – an die schwächsten Stunden Steger's erinnernd – ist ein fortwährendes Tremoliren. Die lang ausgehaltene Note: „Verzeih!" im ersten Act war beinahe ein Triller, ein schlechter zwar, aber doch einer. Durch den meist auf materielle Effecte lossteuernden Vortrag brach kaum ein Strahl von Empfindung. An feinerer Ausarbeitung fehlte es so gut wie gänzlich. Herrn Braun's Spiel ist das eines Anfängers: ein theilnahmsloses Bemühen, theilnehmend zu erscheinen. Wenn Herr Braun, wie es bei einem ersten Auftreten so leicht der Fall, etwa ungewöhnlich befangen war, so würde es uns freuen, in der Folge einen günstigeren Eindruck von seiner Kunst zu empfangen und mitzutheilen. Herr Braun, ein geborner Wiener, wurde übrigens vom Publicum mit großer Freundlichkeit behandelt. Die Rollen des Grafen und der Wirthin wurden von Herrn Mayerhofer und Fräulein Tellheim sehr lobenswerth gesungen und gespielt. Die Bäuerin Therese hat in der Oper bekanntlich nichts anderes zu thun, als sich äußerst theilnehmend von Amina ansingen zu lassen, und diese bei drohenden Ohnmachten auch körperlich zu unterstützen. Die Bescheidenheit und Gewissenhaftigkeit, mit welcher Fräulein Bettelheim – die einen größern Anspruch gewiß auf die Prunkrolle der Azucena gehabt hätte – diese Statisten-Mission erfüllte, erwähnen wir als einen neuen Beweis für die echte Künstlerschaft dieses Mädchens.

Presse, 8. 8. 1862

Musikalisches aus London.

IV.

Die Oper.

Ed. H. Wenn von der „Oper in London" gesprochen wird, hat man immer an die italienische zu denken. Seit einigen Jahren ist zwar der Versuch einer „englischen National-Oper" wiederholt gewagt worden, allein diese schwächliche Schöpfung wird von den eigenen Landsleuten als Aschenbrödel behandelt und darf sich nur *„hors de saison"*, in den Wintermonaten blicken lassen. Während der „Saison" – ein Begriff, der in London mehr als irgendwo auch in künstlerischen Dingen entscheidet – gibt es nur eine italienische Oper, und diese obendrein doppelt vertreten durch zwei rivalisirende Opern-Gesellschaften im Coventgarden und in Her Majesty's Theatre. Eine so unerhörte Ausdehnung italienischer Opernmusik in fremdem Land muß heutzutage nicht wenig auffallen. Dies Festsitzen auf einem antiquirten Standpunkt charakterisirt nicht nur die historisch gewordene Zähigkeit der

Engländer auch in künstlerischen Dingen, es beweist ebensosehr ihre Verlegenheit, der Alleinherrschaft der wälschen Oper eine ebenbürtige nationale Production entgegenzusetzen. Seit den zweihundert Jahren, als die italienische Oper allmälig von Europa Besitz zu nehmen begann, um ihn lange Zeit unbestritten zu behaupten, hat sich in Deutschland und Frankreich längst eine eigenthümliche nationale Kunst entfaltet und jene importirte wieder herausgedrängt. In Paris besteht zwar noch die Gewohnheit einer kurzen „italienischen Saison", allein neben dieser setzen rührig und unbeirrt zwei bis drei französische Bühnen die Pflege der nationalen Oper fort. Weit entfernt, in der Saison auf das Gastspiel *„aux Italiens"* angewiesen zu sein, erblicken die Pariser kaum mehr etwas anderes darin, als einen aristokratischen Leckerbissen. In Deutschland haben nicht nur die ehemaligen Hauptsitze der italienischen Oper, Dresden, München, Berlin, die **deutsche** Oper längst vollständig an die Stelle der wälschen treten lassen, auch **Wien** hat den letzten Nachklang derselben, die dreimonatliche Stagione im Kärntnerthor-Theater, als antiquirt aufgegeben. In London hingegen vertreten noch immer das gesammte große Kunstgebiet der dramatischen Musik – zwei italienische Gesellschaften. Sie herrschen während der ganzen Zeit allein, wo in London überhaupt von Theater und Musik die Rede ist, denn die ärmliche Comödie, die unter dem prunkenden Namen *„new royal Operetta-House"* ihr dunkles Wesen treibt, ist in Wahrheit nichts anderes als ein schlechtes Vaudeville-Theater. Sie hat nicht entfernt die musikalische Bedeutung, welche z. B. unserm Kaitheater zukommt.

Der künstlerische Einfluß der italienischen Oper in London ist im Vergleich zu ihrer Breite und Kostspieligkeit sehr gering. Wenn irgendwo die Oper den Kainsstempel ihrer Entstehung, den Charakter höfischer leerer Ergötzlichkeit noch aufweist, so ist dies der Fall in London. Dies Institut, das fabelhafte Summen verschlingt, steht mit der Nation nicht in dem leisesten inneren Zusammenhang. Es hat gar kein Verhältniß zu dem Volk. Nur die Geld- und Geburts-Aristokratie, verstärkt durch die neugierige Touristenschaar, nimmt Antheil daran. Die italienische Oper zu besuchen ist Mode, sie gehört zu den Satzungen des *bon ton*. Von dem innerlich erregten Antheil, mit welchem in Deutschland und Frankreich das Erscheinen einer neuen oder die Wiederbelebung einer classischen Oper aufgenommen wird, ist hier keine Rede. Damit soll nicht etwa die Theilnahmslosigkeit des englischen Publicums denuncirt sein, sondern zunächst die unausfüllbare natürliche Kluft zwischen demselben und der italienischen Oper. Kein Volk hat einen so geringen künstlerischen Zusammenhang mit Italien, dem Mutterland des Schönen, als das britische. Wenn wir heute eine italienische Oper

55 in Wien organisiren wollten, was kaum einem Vernünftigen mehr einfällt, so könnten wir noch immer auf die künstlerische Blutsverwandtschaft pochen. Unser erster Tondichter Mozart ist ein Adoptivsohn Italiens, vor und nach ihm war es der allergrößte Theil der „Wiener Schule". Getränkt mit italienischen Kunst-Elementen, steht Oesterreich durch seinen italienischen
60 Länderbesitz und das lebhafte sinnliche Temperament des eigenen Volkes in fortwährendem räumlichen und geistigen Zusammenhang mit dem Vaterlande Cimarosa's und Rossini's. In den gebildeten Kreisen Wiens ist die Kenntniß der italienischen Sprache so verbreitet, daß das Publicum in der italienischen Oper nichts weniger als ein wildfremdes Idiom hört. In Paris
65 herrscht ein ähnliches Verhältniß. Die Franzosen, an sich schon den Italienern blutsverwandt, haben ihre nationale Oper aus der italienischen herausgebildet, sie haben ihre besten Componisten und alle besseren Sänger in die Schule Italiens geschickt. Aber England! Was hat England mit der italienischen Oper zu schaffen? Außer einigen Gelehrten und Kaufleuten versteht
70 dort kein Mensch Italienisch.

Es war in Her Majesty's Theatre, wo ich eines Abends den „Barbier von Sevilla" hörte. Ich war erstaunt, Zucchini, der in Wien als Doctor Bartolo von Laune förmlich übersprudelte, hier so wirkungslos und unaufgelegt zu finden. Ein Blick auf die steinerne Miene des Publicums klärte mich rasch
75 auf. Die Leute verstanden ja nicht eine Sylbe vom Dialog und nahmen dieselben Spässe, die in Wien schallendes Gelächter hervorrufen, so feierlich ernsthaft auf, als spräche der steinerne Gast im „Don Juan".

Fremd, wie die Sprache, bleibt dem Engländer auch das Phantasie- und Gemüthsleben des Italieners. Jedermann weiß sich diesen Gegensatz selbst
80 auszumalen. In seiner ganzen Wucht fühlt man ihn aber dennoch erst, wenn man London gesehen hat, und seine schweigsam rastlosen Bewohner, wie sie unter verdrießlich grauem Himmel und naßkalter Luft im „Geschäft" des Lebens arbeiten. Man blicke auf den Molo von Neapel und dann in irgend eine Citystraße von London, um zu wissen, was ein ästhetisches Volk und
85 was ein practisches ist.

So, dem Wesen der italienischen Kunst fremd, musikalisch nicht hinreichend empfänglich noch geschult, um selbst im zweideutigen Sinn Feinschmecker zu sein, sucht der Engländer in der Oper nichts als eine glänzende Zerstreuung. Er läßt für seinen musikalischen Appetit, ohne viel Wahl, an-
90 richten, „was gut und theuer" ist. Theuer, das muß man einräumen, sind die zwei italienischen Opern-Gesellschaften und „gut" genug jedenfalls, ein Publicum, das von der Kunst nur Abspannung, nie Anstrengung der Geistesthätigkeiten erwartet, leidlich zu amüsiren.

Zwei italienische Opern-Gesellschaften scheinen uns selbst für London
95 zu viel. Nicht für die Größe der Stadt, aber für die Qualität ihres ästhetischen Bedarfs. Trotz des enormen Fremdenzudrangs zur Weltausstellung sahen wir die italienischen Opernhäuser an mehr als einem Abend recht schütter besetzt. Von Händel bis auf Lumley haben sich in London die Bankerotte der Opernpächter nur zu oft wiederholt, und auch unter dem Nachfolger der
100 letzteren soll der Mechanismus des Gagenzahlens mitunter schon bedenklich gestört sein. Wären nicht manche Versuche bereits gescheitert, man müßte glauben, daß in London neben einer italienischen Operngesellschaft eine deutsche und eine französische besser am Platze wären. Nicht blos mit Rücksicht auf die zahlreichen Fremden und die vielen in London ansäßigen
105 Deutschen und Franzosen, sondern weil auch dem Engländer sich damit der einzige Weg öffnete, das Beste der gesammten Opern-Literatur kennen zu lernen. Die italienische Oper ist in ihrem Horizont bekanntlich weitaus die bornirteste, sowie die deutsche die am meisten kosmopolitische ist. Mit ihren zwei großen italienischen Gesellschaften entbehren die Engländer dennoch
110 die Kenntniß der meisten deutschen und französischen Opern. Ganze Stylrichtungen und Kunstgattungen wie die französische Opera Comique sind ihnen verschlossen; von deutschen Opern kennen sie in italienischer Zurichtung „Fidelio", dann „Freischütz" und – „Martha". Nur Meyerbeer haben sich die Italiener begreiflicherweise vollständig assimilirt, er ist neben
115 Verdi der eigentliche theatralische Regent in London.

Die Unternehmer der beiden italienischen Opern im Coventgarden und Her Majesty's sind natürlich vor allem beseelt von dem Gefühle – der Rivalität. Schade nur, daß sie diese Rivalität nicht dahin verstehen, sich jeder ein eigenes Repertoire, ein besonderes Genre zu bilden, sondern im Gegentheil
120 dahin, einander auf demselben schmalen Pfade fortwährend auf die Ferse zu treten. Wenn Coventgarden anzeigt, es werde diese oder jene Novität in acht Tagen aufführen, so kann man Tags darauf mit Sicherheit die Annonce erwarten, Her Majesty's Theatre werde die Ehre haben, dieselbe Oper schon übermorgen zu geben. Während meines Aufenthaltes in London hat sich dies
125 buchstäblich mit den „Hugenotten", „Don Pasquale" und „Robert der Teufel" zugetragen. Letztere Oper war in London seit acht Jahren nicht aufgeführt worden, also so gut wie eine Novität. Herr Gye kündigt sie für die nächste Woche an, natürlich mit „höchst imposanter Besetzung" und „beispielloser Vollendung und Ausstattung".*)

---

130 *) Man weiß nicht, ob man die marktschreierische Fassung oder den Sprachwirrwar der englischen Theaterzettel mehr bewundern soll. Her Majesty's Theatre zeigt z. B. wörtlich an:

Was thut sein Rival, Herr Mappleson? Er setzt die Oper auf übermorgen an und gibt sie mit zwei Proben. Die zweite Probe (am Tage vor der Aufführung) begann um 10 Uhr Vormittags und währte bis halb 3 Uhr Morgens. Zur Mittagszeit wurde dem Chor-, Ballet- und Orchester-Personale das Essen ins Theater gebracht – damit sich niemand aus dem Hause entferne – und nach einer kurzen Rast die Probe bis zum Morgengrauen fortgesetzt. Was lag an dem mangelhaften Ensemble einer todtmüden Künstlerschaft; der Director hatte den „Robert" gegeben und wiederholt, ehe sein Rivale denselben brachte, und somit – *all right*!

Vom Mai bis in den Juli hinein bestand das Repertoire beider Gesellschaften ganz gleichmäßig aus dem „Barbier", „Lucia", „Trovatore", *„Ballo in maschera"*, „Don Pasquale", „Robert", „Hugenotten", „Prophet", „Don Giovanni", wozu noch „Semiramis" in Her Majesty's und „Rigoletto" in Coventgarden hinzukam.

Das künstlerische Princip, wenn man es so nennen mag, ist in beiden Theatern das sogenannte „Starsystem". Es werden nämlich einige „Sterne" *(stars)* als Mittelpunkt des Ganzen engagirt, um welche dann alles Uebrige in eiliger Mittelmäßigkeit gruppirt wird. Coventgarden, das in besseren Geschäften und in größerem Ansehen steht, hat mehr Sterne und ein geordneteres Planetensystem; Her Majesty's wenig Sterne bei überdies dunklerem und unverläßlichem Himmel.

Sehen wir uns die beiden Theater, welche heuer einen Anziehungspunkt für halb Europa bildeten, etwas näher an.

Ihrer Majestät Theater auf dem Haymarket, dieselbe erinnerungsreiche Bühne, für welche Händel die meisten seiner Opern geschrieben, ist eines der größten Opernhäuser*. Für die unästhetische, wenngleich practische Hufeisenform des Zuschauerraums und dessen architektonische Dürftigkeit entschädigt die vortreffliche Akustik des Baues. Die leiseste Ge-

„Thursday will be repeated (with unexampled completeness and effect) Meyerbeer's chef-d'œuvre Robert le Diable. With the following powerful cast: (folgt die Besetzung). Wir lesen in den Personen-Verzeichnissen u. A.: Signor Tamberlick, Madame Penco, Mr. Faure, Herr Formes. Jeder Theaterzettel der beiden Herren ist ein Kauderwälsch aus drei Sprachen. Ja aus vieren sogar, denn über dem Personen-Verzeichniß heißt es in den kleineren Anzeigen noch wie zu Shakspeare's Zeiten „Dramatis personae!"

*) Es ist größer als Coventgarden, und gibt dem inneren Raum der Scala in Mailand nicht viel nach. Die Breite des Bühnenraumes beträgt beinahe 80, die Tiefe 62 Fuß. Die 5 Logenränge (210 Logen enthaltend), von denen 3 ersten fast ausschließlich im Besitz der *nobility* sind und für die Saison à 150–400 Guineen kosten, fassen 1000 Personen, Parterre *(pit)* und Galerie zusammen an 1600.

sangsverzierung hört man vollständig klar auf den entferntesten Plätzen dieses Hauses. Aeußerst störend ist hingegen das unverhältnißmäßig große Proscenium. Drei Logen auf jeder Seite, befinden sich vollständig auf der Bühne, so weit ragt diese ins Publicum hinein.

175 Die Einrichtung schreibt sich aus den Zeiten eines enthusiastischen Balletcultus her, wo sie den humanen Zweck hatte, gewissen Menschen Menschliches näherzubringen. Für die dramatische Illusion ist eine solche Bühne das Allerverderblichste. Der Sänger, der gehört werden will, tritt fortwährend aus dem Rahmen der Handlung heraus, und steht mitten im Publicum. Was 180 nützt die schönste Kirchhof-Decoration im Hintergrund, wenn die Sänger zur Rechten und Linken keine Leichensteine, sondern Logen voll geputzter Herren und Damen haben? Die Wirkung der trefflichsten Decorationen, der geschicktesten Scenirung geht an der Barbarei eines solchen Prosceniums zugrunde. Sie macht die große Tiefe der beiden Londoner Opernbühnen zu 185 einem Drittheil illusorisch. Diese Tiefe der Bühne ist unschätzbar für die große Ausstattungsoper, hingegen ein arges Hemmniß für die komische und Conversations-Oper. Im „Barbier" oder „Don Pasquale" wissen die drei bis vier singenden Personen kaum, was in dem unheimlich weiten Raum anzufangen. Wenn Rosina vom Proscenium an ihren Schreibtisch oder gar zum 190 Fenster geht, so legt sie eine kleine Reise zurück. In Coventgarden, wo vor dem Brand (1856) der Vorderraum der Bühne noch größer war, spielte man damals den „Barbier" vollständig auf dem Proscenium, und stellte unmittelbar hinter die erste Coulisse den Hintergrund. Obwol ein Nothbehelf, zeugte diese Anordnung doch von der richtigen Einsicht, daß alle Feinheit des Con-195 versations-Stücks in so weiten Räumen verloren geht. Das Beste bleibt überall, die komische Oper, wie in Paris, in ein eigenes kleineres Haus zu retten.

Lesarten (*WA Conc. II, 493–498 unter* **Musikalisches aus London. (1862).** *Kapitel* **Die Oper**)

1–3) **Musikalisches … Die Oper.**] **Die Oper.**
4) *Ed. H.*] *entfällt*
16) ebensosehr] eben so sehr
37f.) Sie … zukommt.] *entfällt*
58) nach ihm] neben ihm
70f.) Italienisch. *Absatz* Es] *ohne Absatz*
77f.) Juan". *Absatz* Fremd] *ohne Absatz*
85) practisches] praktisches

92f.) Geistesthätigkeiten] Geistesthätigkeit
99f.) der letzteren] des letzteren
104) ansäßigen] ansässigen
129, 132) Ausstattung".*) *Absatz* Was] *ohne Absatz*
130) Sprachwirrwar] Sprachwirrwarr
136) niemand] Niemand
141–145) Vom … hinzukam.] *entfällt*
153f.) Sehen … an.] *entfällt*
158) practische] praktische
165) personae!"] personae"!
174f.) hinein. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
184) zugrunde.] zu Grunde.

Presse, 9. 8. 1862

Musikalisches aus London.

V.

Die Oper.*

Ed. H. Die „Sterne" in Her Majesty's sind die Sängerinnen Tietjens und Trebelli, dann der Tenorist Giuglini. Es dürfte mir kaum glücken, eine deutsche Sängerin nach mehrjährigem, anstrengendem „Stardienst" so wiederzufinden, wie ich diese ehemalige Wiener Primadonna in London fand. Ihre Stimme hat nicht nur nichts eingebüßt, sie ist geradezu schöner, größer, volltönender geworden. Ich hörte *„the most celebrated Tietjens"* (sprich: Teitschins) zuerst in einem „Philharmonischen Concert", wo sie unter anderem die *„Casta diva"* sang. Da klang jeder Ton wie eine Silberglocke, hell, rein und fest. Die Tiefe hat an Fülle und Klang gewonnen, die Höhe an Unmittelbarkeit des Ansprechens. Beim Händelfest in Sydenham war diese Stimme die einzige, welche in dem Riesendom des Krystallpalastes nicht verflatterte, sondern klingend durchdrang. Dabei kein Tremoliren, fast möchte ich sagen keine Unart. Ein schönes Zeugniß für die fleißige Fortbildung der Tietjens gibt ihre Coloratur, die für eine Sängerin von starker Stimme und deutscher Schule sehr verdienstlich heißen muß. Mehr Wärme der Empfindung möchte man auch jetzt noch hinzuwünschen. Der Gesang der Tietjens bereitet uns ganz eigentlich, was das unschöne aber bezeichnende Wort „Ohrenschmaus"

*) Schluß.

ausdrückt: Die Sinne schwelgen, dafür darbt allerdings oft das Herz. In allen Behelfen des Spiels hat sich die Tietjens gleichfalls sehr vervollkommt, so daß auch von dieser Seite ihren Leistungen die äußere Wirkung nicht fehlt. Dennoch bleibt sie allzeit eine mehr musikalische als dramatische Natur, der wir noch lieber im Concertsaal als auf der Bühne begegnen. Fräulein T i e t j e n s ist die Hauptstütze von Mr. Mappleson's Operntheater und ohne Widerspruch jetzt eine der allergefeiertsten Sängerinnen in London. Das ist nebenbei ein sehr einträgliches Vergnügen.

Man nannte uns 500 Pfund Sterling als den Betrag der monatlichen Theatergage dieser Sängerin; für die Mitwirkung in einem Philharmonischen, oder Benefice-, oder Privatconcert in hohen Cirkeln erhält sie ein Honorar von 50–80 Guineen, für das dreitägige Händelfest 150 Guineen. Ist die Saison in London geschlossen, so wird noch in raschem Durchzug das Gold der großen Provinzstädte abgestreift, und dann geht es unter fabelhaften Bedingungen – nach Amerika. Man darf freilich nicht glauben, daß so ungewöhnliche Ausbeuten ohne ungewöhnliche Anstrengungen gewonnen werden. Eine riesige Natur, wie die der Tietjens, gehört dazu, um solcher Arbeit überhaupt Stand zu halten. Von jener famosen Probe zu „Robert der Teufel", worin die Tietjens von 10 Uhr Früh bis zur nächsten Morgendämmerung beschäftigt war, haben wir erzählt. Fräulein Tietjens sang am Mittag nach dieser Frohne in einem Benefice-Concert, Abends in der Oper, am nächsten Tage in der Probe zum Händelfeste, Abends wieder in einem Concert, und so fort fast die ganze Saison hindurch. – Die Künstler vom Coventgarden-Theater sind weniger angestrengt, da ihnen die Mitwirkung in Concerten untersagt ist. In solchen Beziehungen sind die Künstler in London Sklaven ihrer Direction. Eine Rolle zurückschicken, an einem Abend nicht singen wollen u. dgl. kommt kaum vor. Eine namhafte Sängerin vom Coventgarden-Theater, welche es nicht durchsetzen konnte, am ersten Händel-Festtag (im „Messias") singen zu dürfen, am dritten hingegen wider ihren Wunsch singen m u ß t e (lauter Dinge, die der Director einfach mit der Sydenhamer Actien-Gesellschaft ausmacht), versicherte mir, daß, wenn ihr Theater-Director ihr auftrüge, im „London Pavillon" zu singen (eine Art „Schwender" oder „Elysium"), sie gegen diese Zumuthung keinen Rechtsschutz fände. Wer nicht ganz grün in Theaterdingen ist, sichert sich deshalb gegen einen Londoner Theaterpächter mittelst Barricaden von Contracts-Clauseln, auf welche in Deutschland kaum jemand verfällt. Neben der Tietjens glänzt Zelia T r e b e l l i, eine junge Sängerin, von kräftigem, etwas unbeweglichem, doch eigenthümlich anziehendem Aeußern. Ihre Stimme, welche aus der Kraft und Fülle des Contre-Alts klar in die reine Höhe des Soprans aufschwebt, gehört zu den frischesten, entzückend-

sten, die man hören kann. Sie hat wenig Innigkeit, wenig lodernde Glut, doch ist alles, was sie vorbringt, auch schauspielerisch abgerundet und zweckmäßig. Die erste „Azucena", der ich mit Vergnügen lauschte, vielleicht auch die erste, welche diesen Unhold, mit wenigen starken Strichen zeichnend, so einfach als möglich spielte. Der Tenorist Giuglini fesselt durch die ersten Töne seiner weichen, offenen, süßen Stimme. Allein je weiter er singt, desto gleichgiltiger wird der Hörer. Der Klang dieses Organs hat nämlich etwas eigenthümlich Instrumentales, dem Clarinett-Ton Verwandtes, und läßt, je länger desto empfindlicher die Wärme der fühlenden Menschenbrust vermissen. Die Stimme schon, nicht erst der Vortrag, gleicht einem schöngeschnittenen, aber unbeweglichen, geistlosen Gesicht. Dazu kommt, daß Giuglini nichts weniger ist, als dramatischer Sänger. Sein Vortrag ist leblos, sein Spiel unbedeutend, mitunter bis zum Geistlosen selbstgefällig.

Außer diesen drei Genannten und allenfalls dem wenig beschäftigten Buffo Zucchini erhebt sich das Personal in Her Majesty's Opera wenig über die Mittelmäßigkeit. Ein Signor Armandi, der den Robert, Edgar u. s. w. sang (Giuglini, kränklich und pretiös, tritt selten auf), erinnerte mich beinahe an Hebbel's „Schnock", eine athletische Figur, jeder Zoll ein Heldentenor, und heraus kommt ein furchtsames Stimmchen, klein und gepreßt. Mit dem dramatischen Theil seiner Aufgabe nimmt es dieser Sänger so genau, daß man bedauern muß, ein entschiedenes Schauspielertalent von so wenig Sängermitteln unterstützt zu sehen. Die Bertrams, Marcell u. dgl. singt Signor Vialetti, ein untersetzter Mann mit einer stiernackigen Baßstimme und den Manieren eines Waldhüters. In seiner scheußlichen Bertram-Maske mit den zwei Satanellahörnlein, welche in London traditionell (also heilig gehalten) sind, sah er aus wie eine Carricatur Nestroy's. Bald hätte ich die Schwestern Marchisio vergessen, zwei Berühmtheiten, die mir keinen andern Eindruck, als den der achtungsvollsten Langweile gemacht haben. In Rossini's „Semiramis" singen sie das bekannte Coloraturduett so präcis herab, daß das Publicum bis zu dieser Nummer das lange assyrische Ennui auszuhalten pflegt. Die beiden Schwestern haben biegsame, gutgeschulte Stimmen; über den Eindruck einer seelenlosen, rein instrumentalen Bravour kommt man aber keinen Augenblick hinaus. Virtuose Concertsängerinnen, haben sie äußerst wenig dramatischen Beruf. Dazu kommt noch das höchst unbedeutende, ja unfreundliche Aussehen der beiden Dämchen, welche in der „Semiramis" weit eher an zwei geputzte Canarienvögel, als an die Heldengestalten des orientalischen Alterthums mahnen.

Der Stern der „Sterne" im Coventgarden-Theater ist Adeline Patti, im Künstlerkreise nur die „kleine Patti" genannt. Und dies ist's nicht al-

lein, wodurch die gefeierte Sängerin uns an die „kleine Goßmann" erinnerte. Sie hat als Darstellerin heiterer Rollen, als Zerline, Rosine, etwas von der kindlichen Liebenswürdigkeit und Originalität unserer „Grille". Patti ist ein lebhaftes, zierliches Figürchen mit sehr sprechenden, großen dunklen Augen. Ihre glockenhelle Stimme hat nicht viel Körper, allein Wohlklang, Ausdrucksfähigkeit und dabei einen so eigenthümlich hohen Timbre, daß man momentan glaubt, sie schwebe in den höchsten Höhen, wenn sie sich oben in der zweigestrichenen Octave bewegt. Für große, heroische Wirkungen sind Stimme und Persönchen zu klein, in der Sphäre der Zerlinen und Rosinen kann man nichts Reizenderes sehen. Adeline Patti ist als neunjähriges Kind zuerst aufgetreten; daraus erklärt sich zum Theil ihre merkwürdige Sicherheit und feine Kenntniß des Theaters. Daß ihre Schöpfungen dem fein berechnenden Kunstverstande weit mehr verdanken, als der unmittelbaren Empfindung, ist nirgend zu verkennen. Wenn Adeline Patti eine Scene auf Wunsch des Publicums wiederholt, wie das Duett mit Don Juan, die Arie *„Batti, Batti"* u. a., macht sie alles, bis auf die Beugung des kleinen Fingers herab, immer ganz genau so wie das erstemal. Man merkt da mit unerwünschter Deutlichkeit, daß nicht die leiseste Färbung eines Tones, nicht ein einziger schelmischer Blick dem Momente angehört hatte, sondern für alle Zeiten gleichsam grundbücherlich eingetragen war. Als ich sie eines Abends als Lucia sah, geschah es, daß auf dem Höhenpunkt des zweiten Actes, während Edgar's Fluch sich ihr ein Armband ablöste und etwa einen Schritt weiterrollte. Die trostlos auf dem Boden ringende Lucia verlor es nicht aus den Augen, so daß sie es beim Aufstehen gleich haschen konnte. Dann trat sie einige Schritte zurück, befestigte sich ruhig das gerettete Kleinod am Arme, und stürzte wieder klagend nach dem Vordergrund, die Schicksale dieses Actes zu erfüllen. Dieser allerliebste Zwischenfall schien mir sehr charakteristisch für den Grad von innerer Erregung, dessen Signora Patti überhaupt fähig ist.

In derselben Vorstellung der „Lucia" gastirte der uns wohlbekannte Herr W a c h t e l mit vielem Glück. Bei der allgemeinen Tenor-Mißernte in Europa war es zu erwarten, daß England das flüchtige hohe *C* aus Kurhessen sich bald aneignen werde. Ein treffliches Bildungsmittel hat Herr W a c h t e l hier ganz in seiner Nähe: M a r i o. Das ist gewissermaßen sein Gegentheil. Die einst wunderbare Stimme dieses Tenors ist bis auf einige schöne Nachklänge geschwunden, namentlich die Höhe ganz unzuverlässig. Dennoch hat Mario in lyrischen Rollen, im getragenen Gesang noch immer eine Süßigkeit des Vortrages, eine sichere Schulung und Anmuth, die uns diesen Sänger werther machte, als seine jüngeren Collegen in London. Dazu die seltene Deutlichkeit

der Aussprache, ein Spiel, das, ohne geistreich zu sein, doch durch lebendige und vornehme Plastik erfreut, endlich ein bedeutender, schöner Kopf, dem man das halbe Jahrhundert nicht anmerkt, das bereits über ihn hinweggegangen. Noch immer vortrefflich als Almaviva, als Herzog im „Rigoletto" u. dgl., muß M a r i o in Kraftrollen wie Raoul so Vieles blos andeuten und streifen, daß man die Hälfte der Partie sich hinzudenken mochte. Die Pietät des englischen Publicums für solche alternde Größen ist geradezu musterhaft. Wer sich in besseren Tagen die Liebe und Achtung des englischen Publicums erworben, der hat keine Unannehmlichkeit zu fürchten, so lange er – und sei es als sein eigener Schatten – auf der Bühne wirkt. In dieser schonenden Pietät bilden die Engländer den Gegensatz zu dem rasch wechselnden, danklosen Publicum Italiens. Neben Mario debutirte in den „Hugenotten" Signora Antonia F r i c c i (Fritsche) aus Wien als Valentine. Ihre kräftige Stimme und theatralische Gewandtheit konnten eine mangelhafte Gesangstechnik nicht verdecken, die vor allem in spröder Coloratur und fortwährendem Tremoliren sich verrieth. Ein allzu sichtliches Ringen nach leidenschaftlichem Ausdruck störte überdies das künstlerische Gleichmaß der Rolle, wie es auch die anmuthigen Gesichtszüge der jungen, jetzt etwas stark werdenden Sängerin bedauerlich verzerrte. In beiden Opernhäusern fand ich die „Hugenotten", mit Ausnahme von zwei bis drei Rollen, herzlich mittelmäßig. In Her Majesty's Theatre waren geradezu nur die T i e t j e n s (Valentine) und T r e b e l l i (Page) hervorragend. Die Königin sang eine stimmlose Schwedin (M i c h a l), semmelblond von Aussehen und Gesang; den Marcell der bereits erwähnte breitnackige Waldhüter Vialetti u. s. w. Im Coventgarden-Theater waren neben Mario's Raoul der St. Bris des Herrn F a u r e und der Page der Madame D i d i e r hübsche Leistungen, sowie auch die Königin von der schönen und eleganten Coloratur-Sängerin M i o l a n - C a r v a l h o fein gespielt und gesungen wurde.

Marcell war ein steifer Athlet mit einer dicken, schwarzen Porterbierstimme; die kleineren Partien reichten eben hin. Verstümmelt war die Oper in beiden Häusern auf das schauderhafteste*).

---

*) Der (arg zusammengestrichene) erste und der zweite Act sind in Einen zusammengezogen. Im Finale des zweiten Actes ist das schöne Vocalquartett „holder Friede" einfach herausgeworfen, worauf plötzlich geschlossen wird. Die ganze Finalstretta hindurch läßt man zu jedem guten Tacttheil große Trommel und Becken schlagen. Das Septett im dritten Act ist entstellt durch die unsinnigsten Kürzungen. Dafür ist zu dem Zigeunerballet eine lange abgeschmackte Balleteinlage noch hinzugefügt. Womöglich noch entsetzlicher haben sie die Partitur des „Propheten" zugerichtet. Im ersten Act kommen die drei Wiederläufer nur einmal vor; statt ihres zweiten Erscheinens folgt ganz unmotivirt und ohne Fallen des Vorhangs der

Im „Prophet“ werden die beiden Hauptrollen durch Frau Csillag und Herrn Tamberlick dargestellt. Die Fides kennen wir längst als eine sehr effectvolle Leistung der Frau Csillag; hier in London fand ich sie noch besser, weil ruhiger und gleichmäßiger, als in Wien. Ob Frau Csillag von ihren glänzenden Stimmmitteln etwas eingebüßt, darüber möchten wir gegenüber dem großen Raum des uns wenig bekannten Coventgarden-Theaters nicht entscheiden. Daß diese Sängerin von dem Londoner Publicum sehr geschätzt ist, kann ich aus eigener Beobachtung nur bestätigen.

Tamberlick täuschte meine großen Erwartungen. Die Stimme, vor wenig Jahren noch berühmt durch die Kraft und Leichtigkeit der hohen Brusttöne, scheint unheilbar ruinirt. Sie hat weniger die Kraft, als den Wohlklang verloren, verschieden von den schwächeren Stimmen eines Mario, Carrion u. A., welche in späteren Tagen wenigstens nicht kreischend werden. Dabei singt Tamberlick theilnahmslos und undramatisch. Als Prophet schonte er sich volle vier Acte lang über Gebühr, um endlich das Trinklied im letzten Act kräftig und effectvoll herauszuschleudern. Die Erzählung des Traumes im zweiten Act hörte ich nie so gleichgiltig und hölzern abschütteln. Hübsch sang er den Don Ottavio, sehr ungenügend und steif den Arnold im „Wilhelm Tell“. Durch das prachtvolle scenische Arrangement bleibt dennoch die Aufführung des „Tell“ im Coventgarden-Theater unvergeßlich.

In Bezug auf Decorationen beobachten die Directionen beider italienischen Opern gleichfalls eine Art Starsystem. Große Opern, wie die Meyerbeer'schen, „Tell“ u. dgl., werden glänzend ausgestattet; kleinere, wie „Barbier“, „Lucia“, „Trovatore“, sah ich in jämmerlichem Gewand. Die außerordentliche Höhe und Tiefe der Bühne in Coventgarden ist kaum jemals so trefflich benützt, als für die Alpen-Decorationen im „Wilhelm Tell“. Diese gehören nicht blos zu dem Imposantesten, sondern ebensosehr zu dem Stimmungsvollsten, Malerischesten, was man im Theater sehen kann. Im ersten Act bilden Fels und Wald einen kräftigen Vordergrund; dahinter ergießt sich ein schäumender Wasserfall in den See, über dessen klaren, glatten Spiegel hinweg wir in weiter Ferne das jenseitige Ufer mit seinen freundlichen Häusern und stolz emporragenden Gletschern sehen. Noch malerischer ist im zweiten Act der Vierwaldstätter See in Mondbeleuchtung. Vorder- und Mittelgrund von

---

zweite Act. Das Finalterzett des zweiten Actes ist barbarisch gekürzt, unter anderm wird auch die schönste, dankbarste Cantilene der ganzen Partie: „Leb wohl, o Mutter!“ weggelassen. Es würde uns zu weit führen, dem Rothstift der Herren Costa und Arditi weiter zu folgen; spasseßhalber sei nur erwähnt, daß man in Her Majesty's Theatre den zweiten Act des „Robert“ mit der Bravour-Arie der Prinzessin schließt!

wildem Tannengestrüpp, Bächen und Felsblöcken eingenommen. Die ganze Rütli-Scene ist trefflich arrangirt, das Ankommen der Schweizer über den hohen Gebirgsrücken und zu Wasser herüber meisterhaft. An 160 Männer füllen die Bühne. Alles von echter, imposanter Wirkung. Herr Faure als Tell verleugnete nirgends den wohlgeschulten Sänger, den Künstler von Geschmack und Bildung. Doch fehlt es ihm für heroische Rollen an Stimmkraft und Temperament, und so konnte denn sein Tell ebensowenig hinreißen, als sein Don Juan. Wie seine Collegin Madame Miolan vermochte Faure der Lockung nicht zu widerstehen, von der *Opéra comique* zur Großen Oper zu „avanciren". Beide haben das Feld ihrer schönsten, eigenthümlichsten Erfolge damit aufgegeben. Den Gemmy singt eine Deutsche, Frau Rudersdorff, die über die Gemmy Jahre allerdings hinaus, doch durch ihre seltene musikalische Sicherheit und vielseitigste Bildung eines der geschätztesten Mitglieder dieses Theaters ist.

Vielleicht die beste Vorstellung im Coventgarden-Theater, zugleich die beliebteste, ist Mozart's „Don Giovanni". Madame Penco, eine sehr musikalische Sängerin, gibt die Donna Anna ausdrucksvoll, in edlen Formen, wenngleich ihre Stimme in höherer Lage nicht ganz ausreicht.

Karl Formes ist noch immer der beste Leporello, den ich je gesehen. Die einst so wunderbare Stimme, freilich nicht mehr mit dem Schmelz von ehedem, klingt doch noch markvoll und ausgiebig.

Der Dämon des Distonirens, der jetzt leider die meisten Leistungen dieses Sängers verunstalten soll, war an diesem Abend so gut als gewichen, und man konnte dem wahrhaft genialen Bilde mit unverkümmertem Genuß folgen. Der Leporello des Herrn Formes ist kein Possenreißer, aber noch viel weniger ein jugendlicher Elegant mit idealem Bildungsanflug, wie er nach der „neuesten Auffassung" im Kärntnerthor-Theater aussieht. Wenn dieser wettergebräunte, erfahrene Spitzbube mit dem rasch wiederholten „Ah, ah, ah!" athemlos zurücktaumelt, wie er seines Herrn Hand von dem steinernen Gast erfaßt sieht, rieselt wol jedem Hörer eine Schlangenhaut über den Rükken. Das Spiel Formes' in diesem Moment gehört in seinem kühnen Realismus zu dem Gewagtesten, was man in der Oper sehen kann; allein es quillt so unmittelbar aus dem Herzen der Situation, daß auch nicht Ein Mund sich zum Lächeln verzieht. Die übrigen Sänger (Faure, Tamberlick, Tagliafico, Patti, Csillag) thaten ihr Bestes. Chöre und Ausstattung und Arrangement befriedigten gleichfalls bis auf die allzu ungewohnte Theilung der Oper in vier Acte. Das Publicum schien wärmer als gewöhnlich, und ließ mindestens drei bis vier Nummern wiederholen, ein mißbräuchliches Verlangen, dem in London fast unweigerlich nachgegeben wird.

Das Orchester unter Costa's Leitung kann an künstlerischer Vollendung mit dem des Wiener Hofoperntheaters nicht verglichen werden. Energie, Präcision, ja Virtuosität muß man ihm zugestehen, nicht aber Delicatesse und Feinheit der Schattirung. Es begleitet fast immer zu stark, ist rücksichtslos gegen den Sänger, der doch gegen die Größe des Theaters und die Massenhaftigkeit des Orchesters sich seine Geltung schwer genug erkämpft.*)

Was den deutschen Musiker unangenehm berührt, sind die überaus starken Accente, womit Costa durchgehends die guten Tacttheile, rhythmischen Anfänge, Sforzandos etc. hervorhebt. Energisch mag das oft klingen, noch öfter aber roh und dilettantisch. Violinen und Bässe sind vortrefflich, die Bläser weit mangelhafter, namentlich Fagotte und Oboen von häßlichem Klang. Auch der hölzern rasselnde Ton der breiten, flachen Trommeln (große *caisse* und *tambour*) wirkt störend. Die Orchesterstimmung steht noch einige Schwebungen höher als die Wiener, und bildet die Verzweiflung aller Sänger. Diese benützten die Anwesenheit Meyerbeer's, um mittelst seiner Fürsprache für die Einführung der Pariser Normalstimmung zu operiren. An dem Eigensinn Costa's, dem sein Orchester alles, der Sänger hingegen nichts gilt, ist der Versuch bisher gescheitert, welcher überdies an der durchgreifenden nationalen Antipathie gegen das französische Regime noch ein allgemeines Hemmniß findet. Dennoch wird auch in England diese Reform sich nunmehr hinausschieben lassen. Die Mittheilung, daß das französische Diapason für die Wiener Oper angenommen, und wahrscheinlich bald für ganz Deutschland bevorstehend sei, hat in den musikalischen Kreisen Londons, die ich zu beobachten Gelegenheit hatte, lebhafte Bewegung hervorgerufen.

Presse, 11. 8. 1862

Sängerfest in der „Neuen Welt".

Ed. H. Wer Samstags zwischen 6 und 7 Uhr Abends die Mariahilfer Hauptstraße hinauf gegen Schönbrunn fuhr, erstaunte wol nicht wenig, schon in

*) Das Orchester im Coventgarden-Theater zählt 11 Contrabässe (dreisaitig), 9 Cellos, 8 Bratschen und 40 Violinen. Her Majesty's Theatre (dessen Orchester, unter Arditi's Leitung, dem von Coventgarden nachsteht), hat 9 Contrabässe, 7 Cellos, 6 Bratschen und 30 Violinen.

der Nähe des Sommertheaters eine große Menschenmenge versammelt zu sehen, welche, neugierig bewegt und die Hälse streckend, in langen compacten Reihen sich bis nach Hietzing fortsetzte. Grund und Ziel dieser Schaulust war der Zug mehrerer Sängervereine, welche von Fünfhaus nach der „Neuen Welt“ in Hietzing pilgerten, allwo der Gesangverein „Biedersinn“ ein seit vielen Wochen proclamirtes „Sängerfest“ veranstaltet hatte.

Ueber eine Residenzbevölkerung, die solch einem doch nicht übermäßig imposanten Fest, ja den bloßen Zurüstungen dazu, eine so unblasirte Theilnahme entgegenbringt, darf man schon seine Freude haben. Hier schlummert in der That noch viel ungeackerter Boden, und ein halbwegs unternehmendes Talent für die öffentliche Festwissenschaft könnte in Wien reichste Ernten halten. Einen politisch-patriotischen Anlaß hatte das Fest nicht; die Begeisterung für Franz Schubert – dessen Monument der Fest-Ertrag zu statten kommen soll – können wir, so gern wir möchten, doch auch noch nicht für im Volke so mächtig wirkend halten, – was war es also, wenn nicht der schöne, altösterreichische Herzenszug zum Gesang und zu den Sängern, das den friedlichen Aufruhr in Fünf- und Sechshaus hervorbrachte!

Alle Fenster waren dicht besetzt, ja man hatte sogar Gelegenheit, zahlreiche Versuche gutgemeinter Fest-Decorirungen an den Häusern zu bewundern. Die zu den Fenstern hinausgehängte Begeisterung hatte meistens die gemüthliche Form von Kaffeetüchern angenommen, worunter viele reine. Auch an freundlichen Teppichen jeder Sorte fehlte es nicht, noch an Reseden- und Epheustöckchen, zwischen welchen weiße und broncirte Gypsstatuetten von Schiller, Goethe, Radetzky u. dgl. herabschauten.

Der Anfang des Festes erfolgte gegen 8 Uhr; es versteht sich, daß schon lange vorher nicht ein Stuhl, noch weniger ein Tisch in den Gartenräumen der „Neuen Welt“ frei war. Noch schlimmer: es war zwischen dieser Unzahl aneinandergerückter Tische keine ordentliche Passage organisirt, so daß man den Abend hindurch sich überall im Zustande förmlicher Einkeilung befand. Das ist namentlich eine schlimme Lage für Berichterstatter, und nicht allzulange aushaltbar. Der Festplatz war hübsch decorirt. Die Büste Schubert's hob sich blendend von dem dunklen Grün des Buschwerks ab, um sie herum lehnten, gleichsam huldigend, die glänzenden, vielfarbigen Banner der Vereine. Auch die Sängertribüne machte einen recht lebendigen Eindruck durch die vielen Flaggen, Wimpel und Medaillons, welche mit den Wahlsprüchen der Vereine prunkten. Es waren (dem Programme zufolge) 34 Gesangvereine repräsentirt, wovon 6 auf Wien entfielen.*)

*) Es waren dies die Vereine von Baden, Bruck a.d. Leitha, Brünn, Ebenfurth, Fünfhaus, Glog-

Wir können ein anfängliches leichtes Erstaunen darüber nicht in Abrede stellen, daß gerade ein so junger und gänzlich unbekannter Verein wie der „Biedersinn“ es unternahm, die musikalischen Honneurs von Oesterreich zu machen, und Institute, wie den „Wiener Männergesang-Verein“ gleichsam unter seine Flügel steckte. Indeß der Zweck – die Errichtung von Schubert's Denkmal zu fördern – ist ein so echt künstlerischer und dankenswerther, und der Gedanke, eine collegiale Annäherung der verschiedenen niederösterreichischen Gesangvereine zu veranlassen, ein so glücklicher, daß man jenes Befremden bald und gern vergessen mochte.

Wie alle derlei Productionen, die, rasch vorbereitet, unter freiem Himmel, überdies in der Unruhe eines großen Gasthausgartens abgehalten werden, hatte auch das Sängerfest vom 9. August eine nur untergeordnete künstlerische Bedeutung. Die Zahl der Gesammtchöre war natürlich wegen mangelnder Vorbereitungszeit sehr gering, und die Einzel-Productionen der Vereine konnten gegen die Ungunst der Localität nur wenig ausrichten. Wer nicht in unmittelbarer Nähe der Sängertribüne stand, vernahm so gut wie gar nichts. Den Anfang machte ein kurzer Chorsatz („Festmotto“) von Storch, welcher, von Blechmusik unterstützt, kräftig durchdrang. Weßhalb die Worte: „Deutsches Lied aus deutscher Kehle“ durch ein Unisono-Motiv in echtestem Verdistyl ausgedrückt waren, können wir nicht ergründen. Eine wirksame Aufführung war „Kriegers Gebet“, von F. Lachner, unter Herbeck's trefflicher Leitung. – Die Reihenfolge der Einzelvorträge wurde durch das Los bestimmt.

Liesing – der Name erregte unter den durstigen Zuhörern schmerzliche Sensation – Liesing begann mit einem „Nachtgesang“ von Ohwatal, dann folgte Krems mit Kücken's: „Wachet auf!“ Sechshaus mit zwei (!) separaten Gesangvereinen (da soll Deutschland einig sein!), endlich Stockerau mit einem Chor von J. N. Vogl und Storch: „Der deutsche Mann“, worin von dem armen „deutschen Mann“ nichts Geringeres verlangt wird, als „er solle sein wie eine deutsche Eiche, wie eine deutsche Lerche, wie ein deutsches Eisen, wie ein deutscher Becher, wie Wein aus deutschen Reben (!), und wie deutsches Felsgestein“. – Die Productionen dieser Vereine (die folgenden konnten wir nicht mehr hören) gingen recht

gnitz, Herzogenburg, Hollabrunn, Innsbruck, Krems, Langenlois, Laxenburg, Liesing, Möll, Mödling, Wiener-Neustadt, Ottakring, St. Pölten, Salzburg, Scheibbs, Sechshaus, Sechshaus („Gesangsfreund“), Stockerau, Traiskirchen, Traismauer, Troppau, Ybbs, Znaim. Sodann der Wiener Männergesang-Verein, Wiener Sängerbund, Akademischer Gesangverein, Techniker Gesangverein, Gesangverein „Zion“, Wiener Männergesang-Verein „Biedersinn“.

präcis und energisch. Die Wahl war freilich nicht durchweg zu loben, da die Chöre mit Soloquartett und feinen Schattirungen voraussichtlich die Hälfte der Wirkung hier einbüßen mußten. In freien Raum gehören markige, kraftvolle Compositionen von einfachen Harmonien und schlaghaftem Rhythmus. Mit Rücksicht auf die dem Fest affichirte Schubert-Widmung war auch offenbar im Programm Schubert zu wenig (durch zwei Nummern) vertreten. Sämmtliche Productionen (die meisten von dem Chormeister des „Biedersinn", Herrn Metzger, dirigirt) fanden lebhaften Beifall. Der silberne Ehrenbecher soll von den Preisrichtern dem Brünner Männergesang-Verein zuerkannt worden sein, welchem zunächst die Vereine von St. Pölten und Stockerau für die besten erklärt wurden. Leider wurde der letzte Theil des Festes durch ein heftiges Unwetter gestört.

Presse, 10. 9. 1862

Das deutsche Künstlerfest in Salzburg.

h. Die Festtage sind vorüber. Nach allen Richtungen hin haben die Künstler sich zerstreut, die eine halbe Woche lang in Salzburg getagt und in fröhlichster Geselligkeit verkehrt hatten. Die deutschen Gäste haben sich da offenbar wohlbefunden und nehmen einen freundlichen Eindruck von dem Salzburger Feste mit.

Was die geschäftlichen Resultate der „siebenten deutschen Künstlerversammlung" betrifft, so wird sie niemand allzuhoch anschlagen wollen. Ist man doch überhaupt davon abgekommen, die rein geschäftliche Seite dieser Wander-Versammlungen für die einzig wesentliche zu halten. Insbesondere werden Versammlungen von Künstlern sich allzu sanguinische Hoffnungen nach dieser Richtung fernhalten, denn von allen Lebenszwecken, welche gleichgesinnte Männer verbinden, ist am wenigsten die Kunst durch Discussionen und Conferenzen zu fördern. Was die Kunst zur Kunst macht, das schafft der Einzelne, das schafft er allein und in geheiligter Stille. Die wirksamsten Apostel des Schönen sind diese „Stillen im Lande", die Goethe's Worte: „Bilde Künstler, rede nicht!" als Wahlspruch hegen. Indeß kann dem allerwärts sich regenden Drange, gesellige Krystallisationen zu bilden, sich heutzutage auch der Künstler nicht ganz entziehen. So wie er aus seinem Atelier heraustritt, wird er hier als Bürger, dort als Geschäftsmann, hier als Lehrer, dort als College in practische Beziehungen gedrängt, die durch gemeinsame Berathung sich schneller klären, ja, und mitunter in sehr weltli-

che Verlegenheiten, deren ein gemeinsames Zusammenwirken leichter Herr wird. Dahin gehört vorerst die Sorge für die Unterstützung hilflos gewordener Künstler und ihrer Hinterbliebenen. Was die „Schiller-Stiftung" für Dichter und Schriftsteller, das soll die „Albrecht-Dürer-Stiftung" für die bildenden Künstler werden. Die Statuten dieser Stiftung waren der Hauptgegenstand der Berathungen in Salzburg. Bekanntlich war diese Stiftung keine leichte Geburt. Bei verschiedenen Anlässen längst angeregt, von den Künstler-Versammlungen in Stuttgart, später in München und Braunschweig principiell angenommen und beschlossen, wurde die Dürer-Stiftung doch erst in Düsseldorf, und zwar durch Wiener Künstler (Gräfe u. A.) als förmlicher Antrag präcisirt und berathen. Hier in Salzburg erfolgte nun die Berathung über die vom Hofmaler Dietz aus München entworfenen Statuten. Wir übergehen die Einzelheiten der bereits ausführlich bekanntgewordenen Debatten. Nur Eines wollen wir hervorheben: daß nach dem Antrag Dr. Förster's die Wohlthat einer Unterstützung „nothleidenden Künstlern" überhaupt zugedacht und die in den Statuten ursprünglich gestellte Bedingung, es müsse die Bedrängniß eine „unverschuldete" sein, gestrichen worden ist.

Mit vollem Recht leitete die Versammlung hiebei die Rücksicht auf die Hinterbliebenen, sowie die Erkenntniß, wie schwierig ein zeitgenössisches Richteramt über das „Verschulden" oder die Schuldlosigkeit eines bedrängten Künstlers sei. Fast wunderte uns, daß keiner von den Rednern gerade hier in Salzburg an Mozart anspielte. Würde wol Mozart oder würden seine Hinterbliebenen, wenn damals eine ähnliche Stiftung bestanden hätte, unterstützt worden sein, falls ausdrücklich nur „unverschuldetes" Bedrängniß zu einer Unterstützung berechtigt hätte? Nach den irrigen Anschauungen, welche noch eine geraume Zeit nach Mozart's Tod über dessen Charakter und Lebensweise wucherten, hätten die Verwalter der Stiftung wahrscheinlich mit pharisäischer Tugendseligkeit den größten aller Tondichter darben lassen. Auf die Verhandlung über die Dürer-Stiftung folgte die Rechnungslegung des Comités der deutschen Kunstgenossenschaft. Hierauf die Berathung, inwiefern man Künstlern eine „Tantième" für ihre von den verschiedenen Kunstvereinen in Deutschland ausgestellten Bilder zuwenden könnte? Dieser Anspruch erscheint sehr berechtigt, wenn man bedenkt, wie oft wegen ein oder zweier hervorragender Bilder das Publicum in eine „Kunstausstellung" strömte, ohne daß von der beträchtlichen Summe des Eintrittsgeldes dem Schöpfer des Bildes auch nur ein Heller zugute kommt. Allein in der Praxis dürfte die Durchsetzung dieses Anspruches große und verwickelte Schwierigkeiten finden. Einmal ist der Begriff der „Tantième",

von Theater-Vorstellungen herübergenommen, dort nicht ganz passend, wo manchmal mehrere hundert Bilder gleichzeitig ausgestellt sind, die vom strengrechtlichen Standpunkt alle ein formell gleiches Recht auf „Tantième" haben, und doch unmöglich, alle realisiren können. Sodann ist der Widerstand der Kunstvereine und Kunsthändler gegen diese Besteuerung ihres Einkommens ein begreiflicher und hartnäckiger. Nach der Mittheilung des Vorsitzenden, F. Dietz, hat sich bisher nur Kassel von den deutschen Städten bereit erklärt, auf gewisse Tantième-Zahlungen einzugehen. Wenn wir an die großen Summen denken, die in diesem Frühling der beliebte englische Maler Frith durch die öffentliche Ausstellung eines einzigen Genrebildes in London einnahm, möchten wir uns wenigstens die Anfrage erlauben, ob dies nicht auch in Deutschland vorderhand der sicherste Weg wäre, wirklich hervorragenden Künstlern eine vom Verkauf unabhängige Einnahmsquelle zu eröffnen. – Dasselbe der Tantième-Forderung zu Grunde liegende Princip, nämlich dem Schöpfer eines Kunstwerkes einen entsprechenden Theil von den damit von Anderen erzielten Gewinn zu sichern, bildete auch das Motiv einer Eingabe der „Berliner Illustratoren". Etwa 30 Zeichner und Holzschneider bitten darin die deutsche Kunstgenossenschaft, dahin zu wirken, daß dem Buchhandel gegenüber der Grundsatz der Tantième-Bewilligung bei weiteren Auflagen auch an den zeichnenden Künstler zur allgemeinen Geltung komme. Die Versammlung hat diesem Anspruch wenigstens ein moralisches Gewicht verliehen, indem sie ihre Ueberzeugung von der vollen Berechtigung desselben aussprach.

Den letzten Gegenstand der Verhandlungen bildete die Frage über den „Rechtsschutz für Werke der bildenden Kunst". Advocat Dr. Hoffer aus Wien machte in überzeugender Rede auf die Gefahr aufmerksam, einer weitern Zersplitterung der deutschen Gesetzgebung in die Hände zu arbeiten, jetzt wo die Beschlüsse des deutschen Juristentages und bald vielleicht eines deutschen Parlaments die Hoffnung auf ein allgemeines deutsches Nachdrucksgesetz näherrücken. Die Versammlung beließ die Frage im Stadium der Vorbereitung, indem sie vorläufig zwei Entwürfe eines solchen Gesetzes den Local-Comités zur Prüfung übergab. Eine Discussion über die Vortheile oder Nachtheile des französischen Handelsvertrages für die deutsche Kunst hatte man rechtzeitig von der Tagesordnung gestrichen. Ein Flugblatt vom Hofmaler Dietz half indeß auch hier die Ueberzeugung verbreiten und befestigen, daß der französische Handelsvertrag trotz mancher bestechenden Scheinbegünstigung ein sehr unheilvolles Geschenk für die deutsche Kunst wäre. Bedauert wurde hingegen von vielen Seiten, daß die ursprünglich beabsichtigte Berathung über die Gründung

eines publicistischen Organs der deutschen Kunstgenossenschaft unterblieb, welches denn bis auf weiteres seinen Platz unter den „tiefgefühlten Bedürfnissen“ behalten wird.

Wenden wir uns vom „Geschäft“ zum „Vergnügen“. Die kleinen Details dieser Festlichkeiten zu beschreiben, dazu kämen wir jetzt etwas zu spät, die Emsigkeit fleißigerer Berichterstatter ist uns angenehm zuvorgekommen. „Die Stadt prangt in vollem Festschmuck“, „in den Straßen regt sich ein ungewohntes Leben“ – gewiß, der Leser weiß das alles. Festlichkeiten in kleineren Städten haben allzeit viel Stereotypes. An die großartige Gastlichkeit und Glanzentfaltung während des Juristentages in Wien, wird ohnehin Niemand denken. Was ein mehrtägiger Aufenthalt in Salzburg dem Fremden zu bieten vermag, ist unzertrennlich von der seltenen Naturschönheit dieser Stadt. Der eigentliche Festgeber ist hier immer das Wetter. Es hat sich während des Künstlerfestes nicht gerade glänzend großmüthig, indeß doch schonend und anständig erwiesen. Es regnete meist bei Nacht, unter Tags nur kurz und nicht gar zu oft; so recht Salzburgisch ergoß sich der Himmel erst am vierten, dem Concert geweihten Tag. Für die Ungezwungenheit und Leichtigkeit des Verkehrs bietet eine kleinere Stadt wieder manchen Vortheil vor der Residenz. Die Künstler brauchten hier unter Tags weder Casino noch Festhalle, sie hatten sich vor Tomaselli's Kaffeehaus in Permanenz erklärt. Da stand, plauderte und rauchte man, lauschte dem confusen Glockenspiel und wettete, welche Melodie das sein sollte, schließlich schied man mit dem Wunsch, es möchten die Götter Alles, was zur deutschen Kunst zählt, vor solchem Kaffee wie Tomaselli's in Hinkunft gnädiglich bewahren.

Der erste Act der Festlichkeiten – denn die unorganisirte Freundlichkeit beim Empfang im Bahnhof können wir doch dazu nicht zählen – war der Fackelzug zu Mozart's Standbild. Daß Maler und Bildhauer ihre Versammlung mit einer „Ovation“ vor der Statue eines Tondichters einweihen mußten, klingt freilich etwas bei Haaren herbeigezogen; indeß Mozart ist nun einmal der ästhetische Schutzpatron von Salzburg, und man kann es den Einwohnern nicht verdenken, wenn sie so oft als thunlich auf dies hohe Besitzthum hinweisen. Der Fackelzug selbst gelang vortrefflich; die Lichtchen kreuzten lustig um den Platz, und farbige Bengalfeuer beleuchteten rosig den verklärten Meister und manch lebendiges, allerliebstes Mädchenantlitz am offenen Fenster. Capellmeister Schläger hatte sich der schwierigen Aufgabe, eine Art Mozart-Hymne zur Aufführung im Freien zu componiren, mit Geschick und lohnendem Erfolg entledigt. Daß man hiebei eine von J. Weilen verfaßte, bereits zwei Tage zuvor gedruckte und vertheilte Festrede von Herrn Canon auswendig lernen und declamiren ließ, schien uns

ein Mißgriff. Eine „Rede“ muß doch wenigstens den Schein des Ursprünglichen und Improvisirten haben; wir wollen die Gedanken des Redners und nicht blos seine Stimme hören, wäre diese auch noch ausgiebiger, als das Ophikleiden-Organ des Herrn Canon.

Das Volksfest auf dem Mönchsberg war der Höhenpunkt der dreitägigen Salzburger Festlichkeiten. Es war schon ein köstlicher Anblick, wie die bunte, fröhliche Schaar in langen Linien sich den schmalen Fußpfad emporschlängelte. Und vollends oben, welch farbige Bilder rings umher! Der eigentliche Schauplatz war eine plateauartige Wiese auf dem Mönchsberg, ein ungleiches nach einer Seite muldenförmig vertieftes Terrain. Die verschiedenen Festzüge mußten alle von oben über einen Hügel herab an die Zuschauer herankommen. Diese köstliche Urwüchsigkeit des Terrains, hier frei und weit, dort bewaldet, an einigen Punkten hügelig, an anderen eben, verlieh allen Gruppen mannichfaltige und malerische Bewegung. Nichts erschien steif oder parademäßig geordnet, Alles ungesucht und malerisch gruppirt, voll individuellen Lebens. Die „Pinzgauer Wallfahrter“ waren das gelungenste Genrebild, das man mit lebendigen Menschen ausführen kann. Dazu Kunstreiter, lebende Bilder, Tanz, Musik, Männerchöre, und durch all dies hindurch frohes Lachen und Jubeln überall! Das war ein gelungenes Fest, ein wahres Volksfest, an dem Kunst und Natur in bester Laune zusammengewirkt.

Der folgende Tag brachte das Festdiner in der Reitschule.*) Die Rede des Staatsministers Schmerling bei diesem Festmal war das Ereigniß des Tages, und – um aus dem Herzen der Künstler zu sprechen – wol auch das Morgenroth künftiger Tage. Die beiden Hauptthemen, welche der Staatsminister in langer, freier Rede entwickelte, waren: die Bedeutung der Kunst im Staate und die geistige Herrschaft des deutschen Elements in Oesterreich. Vielleicht hat noch nie ein österreichischer Staatsmann, Schmerling selbst nicht, diese beiden Momente mit solcher Freiheit und Entschiedenheit entwickelt. Daß sie mit lautestem Beifalle aufgenommen wurde, versteht sich von selbst. Am selben Tag hatte Herr v. Schmerling den Congreß der Künstler besucht, sich mit den hervorragendsten Mitgliedern lange unterhalten, und die Versammlung mit einer überaus gewinnenden Ansprache begrüßt.

*) Die lithographirte und verzierte Speisekarte dieses deutschen Künstlerfestmals führte die große französische Aufschrift „*Menu*“, und begann Französisch mit „*consommé*“, dann wurde sie halbdeutsch mit „Huchen - *Sauce hollandaise*“, endlich ganz deutsch mit „Hühner gebraten“, „Salat“ u. s. f. Dies sind freilich Nebendinge, allein es scheint uns doch nicht unzweckmäßig, wenn bei Anlässen wie das deutsche Künstlerfest, auch in den Nebendingen einige Vernunft herrscht.

Der Tag des Festdiners (Samstag) war eigentlich der letzte der Künstlerversammlung selbst. Am Vormittag waren die Berathungen geschlossen. Der Abend war ausdrücklich als „Abschiedsabend“ im Programm bezeichnet. Natürlich, daß der größte Theil der Künstler, zur Heimkehr genöthigt, das Concert einbüßte, welches man seltsamerweise erst auf den Sonntag Abend angesetzt, also aus dem Rahmen der eigentlichen Festlichkeiten herausgeworfen hatte. Es wurde mit Recht sehr bedauert, daß das Festconcert nicht, als abschließende Feier, am Samstag Abend stattfand. Die deutschen Künstler hätten damit einen würdigeren letzten Eindruck mit sich fortgenommen, als dies nach den Kasperliaden der Fall sein konnte, womit man die Gäste (auch Schmerling war darunter) am Samstag Abend in der „Reitschule“ regalirte. Wir legen an harmlose Comödien gewiß keinen rigorosen Maßstab, und würden selbst Scenen wie diese „beiden Fechter“ vollkommen begreifen, wenn sie, getragen von der allgemeinen Carnevalslaune, irgend eines „Narrenabends“ zwischen witzigeren Productionen mit unterliefen. Allein als Abschluß einer deutschen Künstlerversammlung ist derlei witzlose, Lerchenfelder Spaßmacherei kaum am Platze, ja sie kann da möglicherweise verschulden, daß fremde Gäste eine ganz irrthümliche Vorstellung von dem Geschmack der Wiener Künstler*) mitnehmen.

Das Festconcert fand in der großen, hübsch decorirten Aula statt. Capellmeister Schläger, der sich hier bereits die allgemeine Achtung zu erwerben gewußt, dirigirte einige Stücke für Orchester, Männerchor und gemischten Chor. An die Kräfte einer kleineren Stadt darf man keine unbescheidenen Forderungen stellen; genug, daß die Kräfte gut geleitet waren und Anständiges leisteten. Das Orchester des Mozarteums ist fast durchweg aus bejahrten Männern zusammengesetzt; Capellmeister Schläger möge sich an Mozart's Grundsatz halten, daß man in solchen Fällen die Tempi stets rascher als gewöhnlich angeben müsse, da das natürliche Phlegma der Spieler schon das nöthige Gleichgewicht herbeischafft. Einen Violin-Virtuosen von bedeutender Technik und echt musikalischer Empfindung lernten wir in dem Concertmeister Benewitz kennen, der zwei Sätze eines Molique-schen Concerts sehr hübsch vortrug. Er würde einen größern Wirkungskreis, als Salzburg ihm bieten kann, vortrefflich ausfüllen. Herr Hegenbarth gefiel durch den eleganten Vortrag eines Violoncell-Solos. Das lebhafteste Interesse erregten jedoch die beiden Wiener Gäste, Frau Dustmann und Herr Mayerhofer. Fanden Herrn Mayerhofer's Gesangsvorträge den ver-

*) Die humoristische Vorlesung von Dr. Hoffer trifft diese Rüge nicht; sie war von einem witzigen Gedanken, der Ironisirung des „geistigen Eigenthums“, consequent getragen.

dienten wärmsten Beifall, so steigerte dieser sich zum Enthusiasmus, als Frau Dustmann die Brief-Arie der Donna Anna, und mit Mayerhofer das Duett aus „Figaro's Hochzeit“ (Graf und Susanne) sang. Dies reizende Duett haben wir niemals schöner gehört. Es mußte wiederholt werden, ebenso Schumann's „Romanze vom Gänsebuben“, worin Frau Dustmann das Sopransolo sang. Von da an wurde das Concert beinahe zu einer förmlichen Dustmann-Feier. Man drängte die Künstlerin wiederholt auf das Podium und mochte sich an ihrem Vortrag Schubert'scher und Mozart'scher Lieder nicht satthören. Frau Dustmann und Herr Mayerhofer waren so liebenswürdig, das freudig aufgeregte Publicum einige Nässe, Finsterniß und Einkeilung nicht entgelten zu lassen, durch welche sie, wie Tamino und Pamina, in das Allerheiligste des Concertsaales sich hatten durchkämpfen müssen. Unter der rührenden Herzensgewalt Mozart'scher Klänge löste sich alles in Wohlgefallen auf, und so gebührt denn den Musikern das Lob, harmonisch beschlossen zu haben, was Bildhauer und Maler fröhlich angefangen.

Presse, 25. 9. 1862

Musikalisches aus London.

(VI. Geistliche Musik.)

Ed. H. Wie die Oper der äußerlichste Bestandtheil des Musiklebens in England, so ist dessen echtester und volksthümlichster das Oratorium.
5 Diese seltsame Seitenbildung der Oper hat sich in England zum glänzenden Gegenpol derselben ausgearbeitet und eine Stellung errungen, wie sie in gar keinem anderen Lande einnimmt. Während in England die Oper als künstlich gezogenes Gewächs ein gleißendes Scheinleben führt, der Nation fremd und gleichgiltig, ein Zeitvertreib den Reichen und den Fremden, blüht
10 dort das Oratorium seit Händel's Zeiten in gesunder, zweigtreibender Kraft. Von allen größeren Kunstformen in der Musik ist das Oratorium die einzig populäre in England, die einzige, welche, mit den Anschauungen und Gefühlen des Volkes tief verwachsen, eine ethische Macht über dasselbe ausübt. In England selbst wurde es uns erst recht klar, wie Händel ge-
15 rade in diesem Land und für dieses Volk ein Kunstgenre schuf, das man die biblische Concert-Oper nennen könnte.*) Dem Geschmack des Engländers

*) Für den Schöpfer der moderneren Oratorienform müssen wir Händel trotz der vielen älteren „Oratorien“ halten. Den ersten äußeren Anstoß zu seinen Oratorien gab bekanntlich

entspricht darin ebensosehr die Verkörperung biblischer Gestalten, als musikalischerseits das ruhige, kräftige Pathos, der gleichmäßige, große Styl. Es ist gewiß nicht lediglich das musikalische Moment, was den Engländer in Händel's Oratorien die Vollendung aller Kunst, in Spohr's und Mendelssohn's Oratorien die Spitzen der modernen Musik preisen läßt, der religiöse Inhalt spielt in diese Vorliebe mit hinein; doch nur schroffe Ungerechtigkeit vermöchte das größte und beste Theil der Händel-Verehrung in England auf das geistliche Fundament derselben zurückführen zu wollen.

Händel ist in seinem Vaterland beiweitem nicht so populär, als in England. Dabei ist kein Humbug. Das englische Volk, soweit es überhaupt der Musik zugänglich ist, kennt den „Messias" so genau, als etwa ein deutsches Publicum den „Freischütz" oder die „Zauberflöte". Wie wäre es auch sonst möglich, daß die Tausende von Sängern (Dilettanten), welche aus ganz England zu dem Händelfest zusammenströmen, den „Messias", „Israel" u. dgl. mit Einer Gesammtprobe singen! Lichtenberg schrieb einmal aus London an Boye, Shakspeare werde in England nicht wie ein großer Schriftsteller verehrt, sondern wie ein Heiliger. Dies gilt weit unbedingter von Händel. Der Händelcultus ist die eigentliche musikalische Religion in England. Als oberstes Consistorium dieses Cultus fungirt die *Sacred harmonic society* (Gesellschaft für geistliche Musik) in London. Dieses berühmte Institut – man darf es wol die erste musikalische Gesellschaft der Welt nennen – verdient, etwas näher betrachtet zu werden.

Es war in den letzten Tagen des Jahres 1832, daß in London ein Kreis musikliebender Dilettanten die Gründung einer Gesellschaft beschloß, welche ausschließlich der Pflege geistlicher Musik gewidmet sein sollte. Die ausübenden Musikfreunde („*Amateurs practitioners of music*"), welche diese Gesellschaft bildeten, hatten anfangs weniger die Veranstaltung großer Concerte, als die eigene Uebung und Erbauung im Auge. Sie versammelten sich wochentlich einmal des Abends, und zwar anfangs in einer Capelle in Lincoln's Inns Field (Gate Street). Da hatten sie die Benützung der Localität und der Orgel unentgeltlich. Als ihr aber diese Erlaubniß bald wieder entzogen wurde, war die junge „*Sacred harmonic society*" in großer Lebensgefahr, denn es fehlte ihr an Geld. Dennoch standen die 31 Mitglieder, aus welchen damals die Gesellschaft bestand, unerschrocken zusammen, errangen sich zunächst die Benützung einer Capelle in der Henriet-

das von der englischen Geistlichkeit erlassene Verbot, eine biblische Oper „Esther" auf dem Theater aufzuführen, worauf sie dann Händel in der noch heute üblichen Concertform (*in still life*) vorführte.

tenstraße, und mietheten endlich für ein halbes Jahr einen Saal in Exeter Hall.

Nachdem sie im Jahre 1833 zwei Concerte gegeben, hatten sie Ende De-
60 cember – ein Deficit von 20 Pfund Sterling. Dies betrübende Endresultat wiederholte sich noch bis ins Jahr 1836, ein Beweis, daß die Gesellschaft redlich zu kämpfen hatte. Sie verlor aber nicht den Muth, vermehrte 1836 die Zahl ihrer Concerte auf acht und 1838 auf elf. Ihr endliches Aufblühen datirt von dem Zeitpunkt, wo die berühmten geistlichen Concerte in der
65 Westminsterabtei seltener wurden und endlich (1840) ganz eingingen. – Ihre Erbschaft ward gleichsam von der *Sacred harmonic society* angetreten, und zwar mit ungleich ausgebildeteren Kunstmitteln. Ruf und Mitgliederzahl des Vereins steigerten sich von Jahr zu Jahr, Geschenke an Büchern und Musikalien floßen reichlich zu, und der Rechnungsabschluß von 1838 wies
70 bereits eine Einnahme von 300 Pfund Sterling auf. So im steten Wachsthum entwickelte sich die Gesellschaft, bis sie durch die Veranstaltung des großen „Händelfestes“ im Jahre 1859 den Gipfel ihres Ansehens erstieg. Die Feier des hundertsten Jahrestages von H ä n d e l ' s Geburt, in Deutschland beinahe ignorirt, wurde damals bekanntlich in London durch ein dreitägiges
75 imposantes Musikfest gefeiert. Der immense Erfolg desselben veranlaßte den Entschluß der Gesellschaft, alle drei Jahre ein solches „Händelfest“ im Krystallpalast zu Sydenham unter Mitwirkung aller musikalischen Kräfte des ganzen Reiches abzuhalten. Von dem Reinertrag des Händelfestes 1859 hat die *Sacred harmonic society* nicht weniger als tausend Pfund Sterling in
80 ihren U n t e r s t ü t z u n g s f o n d s eingelegt.

Dieser Wohlthätigkeitsfonds ist eine treffliche Einrichtung. Durch freiwillige Beiträge, dann durch die Ueberschüsse der Subscriptionsgelder gegründet, gewährt dieser, gegenwärtig schon sehr ansehnliche Fonds j e d e m K ü n s t l e r o d e r D i l e t t a n t e n , d e r i r g e n d e i n m a l m i t d e r
85 G e s e l l s c h a f t i n V e r b i n d u n g s t a n d , den Anspruch auf eine augenblickliche oder periodische Unterstützung für den Fall der Hilflosigkeit. Dieser Fonds, welcher gegenwärtig bereits ein gesichertes j ä h r l i c h e s Einkommen von 100 Pfund Sterling ausweist, unterstützt manchen verarmten oder erkrankten Musiker, der vielleicht drei- oder viermal in den Con-
90 certen der Gesellschaft mitgewirkt hatte; ja die Rechenschaftsberichte erzählen von regelmäßigen wochentlichen Aushilfen, welche an arme Witwen verstorbener Mitglieder verabfolgt werden. Wie schön bewährt sich hier die mild und wohlthätig stimmende Macht der Musik, und wie tüchtig hat der englische Associationsgeist es verstanden, die edle Regung gleich practisch
95 zu organisiren!

Gleich dem Unterstützungsfonds der Gesellschaft ist auch deren werthvolle Bibliothek vorzüglich durch freiwillige Beiträge und größere Schenkungen entstanden. Diese in Exeter Hall trefflich aufgestellte Sammlung kann von den Mitgliedern an Ort und Stelle oder durch Entlehnung von Werken benützt werden. Sie enthält 2324 Nummern, von höchst werthvollen Antiquitäten bis zu den neuesten musikalischen Büchern und Compositionen herauf, an der Spitze natürlich alle existirenden Händel-Ausgaben, Sammlungen und Arrangements.

Diese Bibliothek kann sich freilich mit der zehnfach stärkeren unserer „Gesellschaft der Musikfreunde" nicht messen, noch weniger mit den musikalischen Schätzen der Wiener Hofbibliothek. Allein ein Buch besitzt die englische Gesellschaft, um das die Wiener Bibliotheken sie beneiden können: einen gedruckten vollständigen Katalog ihrer Werke.

Die Mitglieder der *Sacred harmonic society* (gegenwärtig über 800) sind meistens Dilettanten aus den arbeitenden Mittelclassen Londons, Kaufleute, Beamte, Handwerker mit ihren Frauen und Töchtern. Die zu den Concerten beigezogenen Fachmusiker bilden einen verschwindend kleinen Theil. Aus der eigenthümlichen Zusammensetzung der Gesellschaft und ihrer Direction läßt sich schon herauslesen, daß das Institut vollständig im Volke wurzelt und von wahrer Liebe zur Sache gehalten ist.*) Das sind andere Namen als in „Her Majesty's Theatre". Die Oper in London ist aristokratisch, ihr Besuch Modesache; die Oratorien-Musik ist demokratisch, und der Antheil daran Herzenssache.

Ihre regelmäßigen Concerte gibt die Gesellschaft in der imposanten Exeterhalle in der City. Im Jahre 1860 fanden vierzehn solche Concerte statt; neun Abende entfielen auf Händel'sche Oratorien, worunter dreimal der „Messias". Haydn's „Schöpfung", Mendelssohn's „Elias" und „Lobgesang" theilten sich in den Rest. Das Verhältniß gestaltet sich fast jedes Jahr in ähnlicher Weise, nur daß sonst Spohr wenigstens mit Einem Oratorium vertreten ist, und Mozart's Requiem, Beethoven's *C*-Messe und „Christus" häufig wiederkehren. Da die „Gesellschaft" statutenmäßig nur

*) Die von der Gesellschaft gewählte, unentgeltlich fungirende Direction besteht gegenwärtig aus folgenden Herren: Carmichael (Baumeister), Ford (Commis), Hanhart (Buchdrucker), Hill (Commis), Kitcat (Kaufmann), Milliar (Kaufmann), Peacock (Wechselmäkler), Puttick (Auctionär), Sherrarel (Schneider), Sims (Wechselmäkler), Stewart (Schneider), Whiteborn (Commis), Willcocks (Commis), Withall (Advocat), Husk (Advocat), Taylor (Zinngießer), Brewer (Schullehrer), Bowley (Schuster). Letzterem gebührt das große Verdienst, die Händelfeste im Krystallpalast organisirt zu haben! Präsident der Gesellschaft ist der Tabakhändler Harrison.

135 geistliche Musik pflegen darf, ist ihr Repertoire ein ziemlich monotones. Die älteren und alten Italiener, Sebastian Bach und seine Vorgänger, liegen der *Sacred society* fremd bei Seite. Daß sie auch Oratorien lebender Componisten aufführt, kann man principiell nur gutheißen; practisch erwachsen aus dieser Liberalität die schwersten Vorwürfe gegen die Gesellschaft, da
140 die Oratorien der modernen englischen Componisten doch allzu kläglich von dem gewohnten Repertoire abstechen.

Ich hörte Haydn's „Schöpfung" in Exeter Hall. Es gehört zu den überraschendsten Anblicken, wie sich vor dem Zuseher in schroffer Steigung ein Gewirr von Notenpulten und Instrumenten aufbaut, dahinter breite, weite
145 Flächen, hier weiß, dort schwarz – die Sänger und Sängerinnen – und hinter alldem die blinkenden Pfeifen der gewaltigen Orgel! Der Saal – er faßt 3000 Menschen – erscheint zwar wie ein Kinderspiel gegen den Krystallpalast, allein er ist doch gleichfalls nur für Massenwirkungen geeignet, für die dikken Pinselstriche gewaltiger Chor- und Orchesterfresken. Die Solostimmen
150 kämpfen sich mühsam aus dieser Umgebung heraus. Frau Jenny Lind-Goldschmiedt sang die Sopranpartie. Wir Alle haben einst für diese singende Fee geschwärmt; warum soll ichs nicht vor Allen eingestehen, daß ich mit Bewegung dem Moment entgegensah, wo sie heraustreten sollte. Ohne schön zu sein, hat Jenny Lind doch stets mit der Kraft der Schönheit
155 gewirkt; der Gesang, welcher Bellini und Donizetti idealisirte, mußte doch wol auch einen Heiligenschein um die Sängerin selbst zaubern.

Sie trat hervor, weiß und ohne Geschmeide, wie sonst. Sie erwiderte den jubelnden Empfang mit einem kurzen, gleichgiltigen Kopfnicken, wie sonst. Allein das einst prophetisch-leuchtende Auge ist glanzlos und müde
160 geworden, um den Mund spielen böse Falten ein unfreundliches Spiel. Nun hebt sie zu singen an, und ich erkenne die Stimme, wie man ein halbverwittertes Bild nach Jahren wieder erkennt. Die Töne kommen schwach und verschleiert, in hohen kräftigen Stellen mit Anstrengung. Manchmal dringt noch ein vereinzelter Silberton wie ein Strahl durch trübes Gewölk,
165 um, gleichsam erschrocken, schnell wieder zu verschwinden. Was in solchem Material sich überhaupt noch leisten läßt, das leistet die Künstlerin wie keine zweite in der Welt. Ich will es glauben, daß es im traulichen Familienzimmer noch immer entzückend sei, sie Lieder singen zu hören. Allein die unbarmherzigen Concertsäle Londons sollte unsere Nachtigall
170 fliehen. An dem Beifall des Publicums wird sie freilich lange nicht gewahr werden, daß ihre Stimme am Anfang des Endes ist. Das englische Publicum ist beispiellos in Sachen der Pietät, und in Jenny Lind hat es die doppelte Virtuosität zu ehren: der Kunst und der Wohlthätigkeit. Die treffliche Frau

wird vielleicht noch lange mit ihren Tönen Kirchen und Spitäler erbauen,
175 ihre Hörer kaum mehr.

Bei aller Großartigkeit der Concerte in Exeter Hall verhalten sich diese doch zu einem „Händelfest" im Krystallpalast wie ein Streichquartett zur großen Symphonie. Diese Händelfeste (das erste fand im Jahre 1857, das zweite im Jahre 1859, das dritte im verflossenen Juni statt) verdanken ih-
180 ren Ursprung der *„Sacred harmonic society"*, welche, den rein musikalischen Theil besorgend, sich wegen des übrigen Arrangements mit der „Krystallpalast-Compagnie" associirt. Dies oft geschilderte Musikfest hier abermals schildern zu wollen – es wäre ein eitel Unternehmen. Wer diesen unermeßlichen Glaspalast betritt, der glaubt, auch ohne jedes Musikfest, sich in ein
185 colossales Feenmärchen versetzt. Nun füllen sich die gloriosen Räume des Palastes von Glas. „Man denke sich," ruft ein älterer Berichterstatter aus, „diesen 40 Millionen Kubikfuß sonnigen, kunst- und naturverklärten Raum einschließenden krystallnen Palast mit 30,000 Köpfen neben und in fünf luftigen Galerien übereinander gefüllt. Dazwischen ragen Tausende von
190 Statuen und Büsten, leuchtend zwischen Palmen und Platanen, Bananen und Orangen, riesigen Schlinggewächsen und hängenden Gärten, mit historischen und industriellen Courts, colossalen Reiterstatuen, beschwingten Victorien u. s. w.

Vor uns viertausend singende, geigende und blasende Musiker unter der
195 großen Orgel versammelt zu sehen, ringsumher das farbenbunte, unabsehbare Publicum, und überall dies erstaunliche Arrangement, welches jedermann leicht seinen Sitz finden ließ und Allen gestattete, sich in den Pausen beliebig im ganzen Palast zu ergehen, – das allein, ehe noch ein Ton Musik erklang, war ein Eindruck von bezwingender Großartigkeit! Kein Land der
200 Welt vermöchte Aehnliches hervorzurufen. Diese Neigung für das Colossal-Große, zugleich aber das kühne Geschick, es practisch zu gestalten, charakterisirt auch auf künstlerischem Felde den Engländer."*)

Dem Kundigen braucht nicht erst versichert zu werden, daß der eigentlich musikalische Genuß dabei ein sehr bedingter und beschränkter ist. Von
205 feiner Schattirung und Belebung kann bei einem solchen Tonkörper keine Rede sein.**) Wo die Musik den Charakter imposanter Kraft und Feierlich-

---

*) Einige Zahlen dürften die Dimensionen dieses Festes ungefähr anschaulich machen. Im Jahre 1859 war während der Hauptprobe und der drei Festtage der Krystallpalast im ganzen besucht von 81,309 Personen. Die Brutto-Einnahme betrug 35,000 Pfund Sterling. Von dem
210 Reinertrag (20,000 Pfund Sterling) erhielt ein Drittel die *„Sacred harmonic society"* und zwei Drittel die Actionäre des Krystallpalastes.

**) Das Orchester bestand aus 98 ersten, 96 zweiten Violinen, 75 Violas, 75 Cellos, 75 Contrabäs-

keit annimmt, da ist die Wirkung unbeschreiblich. Niemand, der den „Messias“ im Krystallpalast gehört, wird jemals den Ausruf: „*Wonderful!*“
215 vergessen, der in dem großartigen *G-dur*-Chor mit der höchsten Kraft des ganzen Chors und Orchesters die Räume durchschmettert. Das ist ein Donnerschlag in Harmonie gebracht.

Derlei Massen-Effecte, unterstützt von den eigens für den Krystallpalast verfertigten Riesenpauken und einer vorweltlich großen Trommel, wirken
220 ungeheuer. Alles Uebrige fällt dagegen ab, oder hat Mühe sich überhaupt vernehmbar zu machen. Wenn einer der Solosänger sein Recitativ beginnt, so ist's als käme das kleine Stimmchen von 50 Meilen weit her. Das gleichzeitige, haarscharfe Zusammentreffen der Choreinsätze mit dem Tactirstab des Dirigenten ist bei einem solchen Körper nicht möglich; man sieht den
225 Capellmeister stets um etwa eine Achtelnote vorausschlagen. Costa dirigirt diese Musikschlacht mit der nöthigen Kraft und Kaltblütigkeit; manche Willkürlichkeiten, wie das häufige Verstärken der Bässe durch Ophykleïden, wird ihm kaum ernstlich verdenken, wer je „bei Sydenham“ dabei war.

Daß ein Fest von solchen Dimensionen nicht lediglich ein Ausbruch von
230 Händel-Enthusiasmus, sondern gleicherweise Gegenstand einer großen kaufmännischen Speculation ist, versteht sich. Mehr vielleicht als irgendwo klammern sich in England mercantile Interessen an künstlerische Unternehmungen. Wir haben hierüber manch wunderliche Thatsache in *petto*, die kein Künstler vom Continent vertheidigen wird. Allein gegenüber dem Hän-
235 delfest scheint uns das einseitige Betonen der Speculation ungerecht. Es ist wahr, die *Crystal Palace Company* denkt dabei nur an ihre Bilanz; sie macht ein Geschäft in „Händel“, wie sie Tags darauf ein Geschäft in Kohlen macht. Allein die künstlerische Feier leidet nicht darunter, daß das Comité sich darauf versteht, Tausende von Besuchern anzulocken. Zu Ehren eines großen
240 Tondichters 10,000 Pfund riskiren, damit das Dreifache gewinnen und am Ende das imposanteste Musikfest des Jahrhunderts hergestellt haben, das mag man bei uns „echt englisch“ nennen, gewiß aber nur im rühmenden Sinne. Zeugniß für das ehrfurchtsvolle musikalische Interesse der Hörerschaft geben diese drei, ausschließlich Händel'sche Musik bringenden
245 Festtage. Ich sah manch deutschen Händelfreund und Händelkenner dabei ungeduldig werden, den englischen nicht. Ist es nicht die großartigste Huldigung für Händel, wenn sich bei den ersten Tönen des gewaltigen „Halleluja!“

---

sen, 86 Blas- und Schlag-Instrumenten: zusammen 499 Spieler. Den Chor bildeten 810 Soprani, 810 Alti, 750 Tenore, 750 Bässe: zusammen 3120 Stimmen. Die Solosänger, Dirigenten,
250 Organisten etc. dazugezählt, gibt eine Summe von nahzu 4000 Personen.

Alles von den Sitzen erhebt! Dieser Chor ist nebst der Volkshymne (*God save the Queen*) die einzige Musik, die in England jederzeit stehenden Fußes und mit entblößtem Haupt angehört wird.

Ein merkwürdiges Zeichen von dem ernsten und intimen Verhalten des
255 englischen Publicums zu Händel sind die billigen Ausgaben seiner Oratorien, die um ein Spottgeld ausgeboten, und massenhaft bei jeder Aufführung gekauft werden. Im Krystallpalast wurde eine neue Ausgabe des „Messias“ (vollständige Gesangspartitur mit Clavierbegleitung) um den unglaublichen Preis von 16 Pence verkauft; eine größere, schönere Ausgabe um zwei Schil-
260 linge! In demselben bequemen Großoctavformat im nettesten Typendruck hat der Verleger Novello nicht nur alle Händel'schen, sondern auch die Oratorien von Haydn, Mendelssohn, Spohr, die Messen von Beethoven und Mozart u. s. w. erscheinen lassen. Wie ungemein wird dadurch die Kenntniß der besten Meisterwerke verbreitet! Für eine Baga-
265 telle, um wenige Pfennige theurer, als die Textbücher im Kärntnerthor-Theater, kauft man in London am Eingang zum Concertsaal den „Clavierauszug mit Text“ eines großen Oratoriums. Der größte Theil der Zuhörer hat auch denselben während der Production zur Hand, und liest aufmerksam mit. Bedenkt man nun, daß bei jeder Aufführung in Exeter Hall Hunderte, und im
270 Krystallpalast Tausende von Exemplaren des betreffenden Oratoriums verkauft werden, welche nach dem Concert im Familienkreise durchgenossen, und für lange Zeit Gegenstand der Ergötzung und des Studiums werden, so muß man die Engländer um diese Seite ihres Musiklebens beneiden.

Der Einwurf, daß Novello mit diesen billigen Ausgaben ohne Zweifel
275 nur seinen eigenen Nutzen bezwecke, berührt uns natürlich auch hier nicht im entferntesten. Novello muß, wie wir aus guter Quelle erfuhren, etwa 30,000 Exemplare seiner billigen Oratorien verkaufen, um die Kosten vollständig gedeckt zu sehen, dann erst beginnt sein Profit. Wir können ihm denselben nicht hoch genug wünschen. Für den Vertrieb dieser Oratorien-
280 Ausgaben ist auch echt englisch gesorgt. Nicht nur colportiren in London Hunderte von Händen diese Ausgaben, und Hunderte von Kehlen rufen sie aus, auch auf allen Eisenbahn-Stationen im ganzen Reich werden sie wochenlang vor einer Aufführung feilgeboten. Uns würde es allerdings in namenloses Staunen versetzen, wenn wir im Liesinger Bahnhof Beethoven's
285 *D*-Messe würden feilbieten, oder in Baden die Passagiere mit dem „Israel in Egypten“ in die Waggons steigen sähen.

Es ist dies einer jener englischen Einfälle, die zwar nach Geld ausgehen, aber auf dem langen Wege dahin fortwährend Gutes wirken. Mag immerhin Merkur säen, wenn nur Minerva miterntet.

Lesarten *(WA Berliner Musik-Zeitung Echo 1862, 313–317)*

gesperrt] *nicht gesperrt grundsätzlich, Ausnahme: Zeile 119*
Publicum] Publikum *grundsätzlich*

1–2)	**Musikalisches** ... Musik.)] **Geistliche Musik in London.**
3)	*Ed. H.*] *entfällt*
26f.)	wollen. *Absatz* H ä n d e l] *ohne Absatz*
39)	wol] wohl
47)	wochentlich] wöchentlich
58f.)	Hall. *Absatz* Nachdem] *ohne Absatz*
61)	ins] in's
71f.)	sie durch ... 1859] sie 1859 durch die Veranlassung des großen „Händelfestes"
73)	hundertsten] 100
80f.)	eingelegt. *Absatz* Dieser] *ohne Absatz*
91)	wochentlichen] wöchentlichen
94)	practisch] praktisch
104–108)	Diese ... Werke.] *entfällt, weiter ohne Absatz*
110)	Mittelclassen] Mittelklassen
113f.)	Direction] Direktion
115)	ist.*)] ist. *Fußnote entfällt*
115)	Das sind andere] Da findet man wohl andere
118f.)	Herzenssache. *Absatz* Ihre] *ohne Absatz*
120)	vierzehn] 14
121)	neun Abende entfielen auf] 9 Abende fielen auf
122)	„Messias".] „Messias";
138)	practisch] praktisch
140)	kläglich] klägglich
141f.)	abstechen. *Absatz* Ich] *ohne Absatz*
147)	Krystallpalast,] Krystallpallast,
150f.)	J e n n y L i n d - G o l d s c h m i e d t] Jenny Lind-Goldschmidt
156f.)	zaubern. *Absatz* Sie] *ohne Absatz*
163)	verschleiert,] verschleiert
165)	Was in] Was mit
175f.)	mehr. *Absatz* Bei] *ohne Absatz*
186)	sich,"] sich",
187)	„diesen] „dieser
189)	Galerien] Gallerien
193f.)	u. s. w. *Absatz* Vor] *ohne Absatz*

200f.)	Colossal-Große,] Collossal-Große,
201)	practisch] praktisch
202)	Engländer.“*)] Engländer.“ *Fußnote entfällt*
202f.)	Engländer.“*) *Absatz* Dem] *ohne Absatz*
215)	*G-dur-*] *G*-dur-
217f.)	gebracht. *Absatz* Derlei] *ohne Absatz*
218)	Massen-Effecte,] Massen-Effekte,
253f.)	wird. *Absatz* Ein] *ohne Absatz*
258)	Clavierbegleitung)] Klavierbegleitung)
265f.)	im Kärntnerthor-Theater,] in den deutschen Theatern,
266)	„Clavierauszug] „Klavierauszug
268)	Production] Produktion
273f.)	beneiden. *Absatz* Der] *ohne Absatz*
284)	Liesinger] *entfällt*
285)	in Baden] *entfällt*
286f.)	sähen. *Absatz* Es] *ohne Absatz*
288)	immerhin] immer
289)	miterntet.] miterntet. (Dr. E. Hanslick.)

Lesarten *(WA Conc. II, 498–504 unter* **Musikalisches aus London. (1862).** *Kapitel* **Geistliche Musik***)*

1–2)	**Musikalisches** ... Musik.)] **Geistliche Musik.**
3)	*Ed. H.*] *entfällt*
16)	könnte.*)] könnte*).
17)	moderneren] modernen
29)	als] wie
34)	Shakspeare] Shakespeare
39)	wol] wohl
47)	wochentlich] wöchentlich
58f.)	Hall. *Absatz* Nachdem] *ohne Absatz*
67–70)	Ruf ... auf.] *entfällt*
70)	So im steten] Im steten
80f.)	eingelegt. *Absatz* Dieser] *ohne Absatz*
82)	Beiträge,] Beiträge
91)	wochentlichen] wöchentlichen
94)	practisch] praktisch
103f.)	Arrangements. *Absatz* Diese] *ohne Absatz*

108f.) Werke. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
115) ist.*)] ist*).
119f.) Exeterhalle] Exeterhall
123–141) Das ... abstechen.] *entfällt*
142) Exeter Hall.] Exeterhall.
150f.) Lind-Goldschmiedt] Lind-Goldschmidt
156) wol] wohl
156f.) zaubern. *Absatz* Sie] *ohne Absatz*
157) erwiderte] erwiederte
186) sich,"] sich",
187) Raum] Raums
193f.) u. s. w. *Absatz* Vor] *ohne Absatz*
214) Krystallpalast] Krystallpallast
215) *G-dur*-Chor] *F-dur*-Chor
217f.) gebracht. *Absatz* Derlei] *ohne Absatz*
218) Krystallpalast] Krystallpallast
235) Speculation] Speculationen
253f.) wird. *Absatz* Ein] *ohne Absatz*
270f.) verkauft werden,] verkauft sind,
273f.) beneiden. *Absatz* Der] *ohne Absatz*
285) feilbieten,] feilbieten
286f.) sähen. *Absatz* Es] *ohne Absatz*

Presse, 30. 9. 1862

„Wanda."

Romantische Oper in drei Acten, von Franz Doppler.
(Zum erstenmale im Hofoperntheater aufgeführt am 17. September.)

Ed. H. Die Oper „Wanda" hat, wie dies Blatt bereits gemeldet, eine sehr günstige Aufnahme gefunden. Wenn uns dieser Erfolg aufrichtig und herzlich freute, so geht dies, um es gleich zu gestehen, noch weit mehr den Componisten als die Oper an. Wir schätzen Herrn Doppler längst als einen der ausgezeichnetsten Virtuosen, als geschmackvollen Ballet-Componisten, endlich als einen der tüchtigsten, eifrigsten und anspruchslosesten Musiker in Wien. Welch gewinnender Zug von künstlerischer Bescheidenheit liegt nicht darin, daß Herr Doppler an diesem seinem Ehrentag wie sonst seinen anspruchslosen Platz als Flötenspieler im Orchester einnahm! Erst die anhal-

tenden Hervorrufe nach den Actschlüssen vermochten den Componisten aus der ihm liebgewordenen Dunkelheit des Orchesters ans Lampenlicht hinaufzuziehen. Herrn Doppler's vieljährige Wirksamkeit am Hofoperntheater mochte es die Direction mit Recht als eine Pflicht der Courtoisie empfinden lassen, eine der vier oder fünf Opern dieses Componisten dem Wiener Publicum vorzuführen. Ob man gerade die „Wanda" wählte, weil sie, oder obgleich sie am Pester National-Theater gefallen hat, wissen wir nicht. Wir vermochten unsererseits nicht ohne heimliche Besorgniß dieser auf ungarischen Text für ein ungarisches Publicum componirten Oper entgegenzusehen, denn wir haben nur wenig Neigung und Verständniß für die Csardas Potpourris, die in den Scharlach Verdi'scher Instrumentirung gehüllt, bekanntlich den „ungarischen Opernstyl" bilden. In diesem Punkt fanden wir uns jedoch angenehm enttäuscht: Herr Doppler hat keine ungarischen Melodien aufgeboten, und wo er überhaupt Nationalitäten-Politik treibt (in den polnischen Chören des ersten und den türkischen des zweiten Actes), da ist sie dramatisch berechtigt und von allerbester Wirkung.

Das Textbuch von Th. Bakody ist äußerst unschuldiger Natur. Nichts ist schneller erzählt, als dessen Inhalt. Der erste Act führt uns zu der Verlobung Wanda's, einer hübschen Starostens-Tochter, mit dem jungen Polen Hippolyt. Das Fest wird durch den Heerbann unterbrochen, der plötzlich den Bräutigam und den Vater Wanda's in den Krieg gegen die Türken ruft. Im zweiten Act sehen wir Wanda, welche dem Verlobten heimlich gefolgt ist, von türkischen Soldaten gefangen vor den Pascha gebracht. Dieser fängt allsbald bei dem Anblick der jungen Christin Feuer, welches diese im Augenblick der größten Gefahr erst durch Vorzeigung eines Crucifixes dämpft. Im dritten Act hat sich Pascha Timur von diesem unverhofften Schreck wieder erholt und setzt seine Liebeswerbung hitzig fort. Wie früher mittelst des Kreuzes, so bändigt Wanda den echauffirten Muselman jetzt durch das Hervorziehen eines Medaillons, in dem Timur ein Amulet seiner verstorbenen Mutter wieder erkennt. Wanda hat somit in Timur ihren todtgeglaubten Bruder wiedergefunden, der vor vielen Jahren aus dem Vaterhaus entflohen war, um Renegat zu werden. Timur stürzt sich nun aus seinem Zelt gegen den ihn bereits umzingelnden Feind, allein nur, um tödtlich verwundet sogleich wieder hereingetragen zu werden. Er stirbt, mit seinem Vater versöhnt, während über seiner Leiche Wanda und ihr Bräutigam einander die Hände reichen.

Wie man sieht, hat Herr Bakody sich die dramatische Verwicklung nicht eben sauer werden lassen. Der deutsche Bearbeiter, Herr Otto Prechtler, ist schuldlos an dieser Armseligkeit; ja, das einzige halbwegs überraschende

Motiv, die Entdeckung von Timur's Herkunft, ist erst von Prechtler nachträglich hineingeflochten. In dem ganzen Textbuch begegnet uns nicht ein fesselnder, interessanter Charakter, nicht eine Situation, die nicht durch Dutzende ähnlicher Sarazenen Opern längst verbraucht worden wäre. Diese stereotypen Charaktere und Situationen erzittern niemals von dem starken Pulsschlag dramatischen Lebens. Selbst wenn wir den niedrigsten Maßstab an ein Textbuch legen, den eines geschickten, für Composition und Scenirung dankbaren Gerüstes, können wir Bakody's „Wanda" nur allenfalls erträglich nennen. Daß die Fabel keinen absoluten Unsinn enthält und dem Componisten nichts Musikwidriges zumuthet, sind doch äußerst negative Vorzüge. Der „historische Hintergrund" der Handlung, auf den der Theaterzettel hindeutet, reducirt sich auf einen gemalten Hintergrund, nämlich die effectvolle Schlußansicht des von den Türken belagerten Wien. Für den Inhalt des Stückes könnte es ebensogut die Belagerung von Peking sein. Eine so schlotterige und matte Handlung musikalisch zu beleben, ist keine geringe Aufgabe. Jeder Componist, der nicht gerade über ungewöhnliche Reichthümer zu verfügen hat, wird an einem Textbuch wie diese „Wanda" schwer tragen.

Wir dürfen daher wol annehmen, daß Herr Doppler in der „Wanda" zwar das Beste erstrebt, aber noch nicht sein Bestes geleistet habe. Was an seiner Composition zunächst zum Lobe auffordert, sind Vorzüge einer tüchtigen musikalischen und theatralischen Routine. Man fühlt überall die sichere Hand des erfahrenen Practikers, der ohne zweifelndes Experimentiren oder allzu subjectives Gehenlassen rasch das Zweckmäßigste, bereits als wirksam Bewährte ergreift. Herr Doppler versteht sich auf den theatralischen Effect, seine Musikstücke sind weder zu lang, noch zu kurz, es beherrscht sie ein richtiges, manchmal feines musikalisches Gefühl für Wohlklang und formale Symmetrie. Das Recitativ behandelt Doppler nicht rasch und entschieden genug, hingegen weiß er in der Cantilene die Singstimmen dankbar und effectvoll zu führen. Der größte Vorzug seiner Arbeit liegt in der Instrumentirung, sie ist reich und blühend, meistens charakteristisch, ohne bizarre Spielereien.

Dringen wir durch diese, nicht gering zu schätzende Außenseite der Doppler'schen Musik tiefer an ihren eigentlichen Kern, ihren geistigen Inhalt, so finden wir nicht die gleiche Befriedigung. Doppler ist ein achtbares, aber kein starkes Talent, ihm fehlt die erste Gabe eines solchen: ausgesprochene Persönlichkeit und schöpferische Kraft. Die Musik zur „Wanda" schwankt zwischen so vielerlei Vorbildern hin und her, daß man in Verlegenheit wäre, sie einer bestimmten Stylrichtung einzureihen. Hier klingt Spohr an,

dort Marschner; auf Weber'sche Melodiengänge folgen die scharfen Rhythmen Meyerbeer's und Halevy's, die italienische Physiognomie blickt aus einzelnen Cantilenen wie aus den größeren Ensembles. Wenn auch handgreifliche Reminiscenzen wie die „Hugenotten"-Anklänge in dem Soldatenschwur im dritten Acte Herrn Doppler selten passiren, so spricht er doch im allgemeinen meist mit fremden Stimmen. Ein Eklekticismus in so hohem Grade wäre bei einem guten Musiker schwer erklärlich, wüßten wir nicht, daß Doppler seit langen Jahren in Theater-Orchestern wirkt. Abend für Abend die verschiedenartigsten, schlechtesten, beliebtesten Opern anhören und mitspielen müssen, das ist ein gefährliches Gift für die Originalität des eigenen Erfindens. Wir glauben, daß das stärkste Talent einer jahrelang fortgesetzten Beschäftigung dieser Art nicht Stand halten könnte. Orchestermitglieder sind selten gute Opern-Componisten, geradeso wie Schauspieler selten gute Dramendichter sind. Beide schaffen unter dem fortwährenden Druck unbewußter Reminiscenzen. Bei jeder Scene, jedem Charakter, den sie gestalten, fallen ihnen aus analogen Stücken Züge und Wendungen ein, die sie nicht mehr loswerden. In dieser Atmosphäre von Theater-Erinnerungen gedeiht nichts Urwüchsiges. Man sehe diese italienischen Schlußcadenzen, diese französischen Massenwirkungen, diese deutschen Begleitungsfiguren und Vorhalte in der „Wanda", – sie hängen unserem wackeren Componisten wie Kletten an. Die Opern, die er jahrelang mitgeblasen und allabendlich noch immer bläst, verfolgen ihn bei Tage unsichtbar, und wenn er schreibend nicht sehr scharf aufpaßt, führt ihm neckend bald diese bald jene die Hand. Am glücklichsten ist Herr Doppler in jenen Musikstücken, welche ein starkes nationales Colorit tragen. Dahin gehört die erste Hälfte des ersten Acts, der uns im ganzen überhaupt als der lebendigste und frischeste erschien. Herr Doppler wußte, als geborener Pole, diesen Scenen eine glückliche Localfärbung zu geben, die, hin und wieder etwas stark aufgetragen, mit frischester Lebendigkeit wirkt. Hippolyt's polnisches Lied, der mazurartige Männerchor „Süßes Glück", endlich der stürmische Krakowiak „Ins Feld mit Schwert und Lanze" geben, von der bunten Scene unterstützt, ein recht kräftiges, wirksames Genrebild. Die sentimentalen Nummern fallen merklich dagegen ab. „Wanda's" Arie, im Andante an Weber anklingend, weich und nicht ohne Empfindung, wird gar zu walzerlustig im Allegro. In dem sich anschließenden Liebesduett gibt der Componist wieder nur melodisches Gemeingut. Der langsame Finalsatz in *F-dur*, „Höre Gott, mein heißes Flehen", ein in breiten Klängen sich auseinanderlegender, allmälig zum Fortissimo anwachsender Sechsachteltact (die Violinen *unisono* mit der Melodie) thut, allerdings unter dem directen Einfluß italienischer Vorbilder, den schuldigen Effect.

Der Wechsel des Schauplatzes gibt dem Componisten Gelegenheit, den zweiten Act (türkisches Lager) mit einem orientalischen Morgengebet einzuleiten. Diese Nummer (Tenorsolo mit Chor), ebenso effectvoll als charakteristisch, ist das eigenthümlichste und uns das liebste Stück in der Oper. Die melodischen und harmonischen Elemente orientalischer Musik (Herr Doppler kennt sie aus mehrjähriger persönlicher Anschauung, also nicht erst von David's „Wüste" her) sind mit feinem Sinn für das Charakteristische, dabei ohne photographische Härte wiedergegeben. Die folgenden Kriegerchöre, äußerlich nicht unwirksam, sind von untergeordnetem musikalischen Gehalt. Noch weniger haben uns die Scenen zwischen Timur und Wanda im zweiten Act zugesagt, die obendrein durch einen Mißgriff des Dichters sich im dritten Act fast gleichförmig wiederholen. Nicht nur erinnern sie am meisten an vielerlei anderswo Gehörtes, sie decken auch den Mangel an Tiefe und Innigkeit des musikalischen Ausdrucks bei Doppler am empfindlichsten auf. Wenn wir die einleitenden nationalen Scenen im 1. und 2. Acte der „Wanda", wenn wir Stücke, wie: „Hochzeitslied", „Marzurka", „Polenchor", „Derwischgebet" u. dgl. lobend hervorhoben, hingegen die folgenden Arien und Duette äußerlich und unbedeutend fanden, so liegt darin schon ein leidiger Fingerzeig, daß Herrn Doppler's Talent gerade für die edelsten und tiefsten Momente dramatischen Ausdrucks unzureichend ist. Sobald die Musik die knappen Formen und Rhythmen verlassen und sich weite freie Contouren schaffen muß, sobald sie der blos schildernden oder decorativen Mission sich begibt, um ihre Perlen aus der Tiefe des Menschenherzens heraufzuholen, bleibt der Componist der „Wanda" uns das Beste schuldig. Es fehlt ihm überall dort an dem rechten, erlösenden Wort, wo die Tonkunst aus eigenster Kraft ihr Innerstes aussprechen soll. Die höhere Kunstbedeutung ist streng genommen damit der „Wanda" abgesprochen, sie reicht als Ganzes allerdings an einen idealen Maßstab gar nicht hinan. Dies einmal vorausgeschickt, kann die Kritik mit voller, ja wohlwollendster Unbefangenheit an Doppler's Oper Vorzüge anerkennen, die, einer niedrigeren Kategorie angehörend, immerhin für den practischen Theaterbedarf sehr werthvoll sind. „Wanda" ist die geschickte Arbeit eines freundlichen und sehr gewandten Talents, das gleichsam noch im Stande der Unschuld schreibt, und keinen andern ersehnt. Vor 25 Jahren, als man sich noch nicht mit dem leidigen Apfel der Erkenntniß so sehr den Appetit verdorben hatte, da hätte das heldenmüthige und tugendreiche Polenmädchen Wanda allerdings eine viel größere Anzahl von Verehrern angelockt und gefesselt, als in unserer maßleidig gewordenen Zeit. Indeß kann sie sich über eine gleichgiltige Aufnahme bei ihren deutschen Nachbarn gewiß nicht beklagen, und dürfte ihnen noch manchesmal willkommen sein.

Die Aufführung der neuen Oper war eine lobenswerthe. Herr Capellmeister Dessoff hatte das Werk mit collegialem Eifer einstudirt und recht glänzend ans Tageslicht gebracht. Fräulein Wildauer, obwol nicht ganz im Besitz ihrer Mittel, sang und spielte die Wanda mit so viel Wirkung als die Rolle zuläßt, und erntete von dem Beifall des Publicums das reichste Theil. Tüchtige Leistungen waren die der Herren Walter (Timur) und Mayerhofer (Sobol), denen sich die Herren Hrabanek (Hippolyt) und Lay (Ferdi) lobenswerth anschlossen. In dem von Herrn Telle arrangirten Ballet-Divertissement (mit Fräulein Cassani als Solotänzerin) besitzt die neue Oper eine gefällige Zierde.

Presse, 7. 10. 1862

Theater und Musik.

(Rota's Ballet „Monte Cristo". – „Fidelio". – Gluck's „Orpheus".)

Ed. H. Der langerwartete „Monte Cristo" hat in Wien jedenfalls mehr von sich reden, als applaudiren gemacht. Nicht als ob dies Ballet, das in Italien den Ruhm Giuseppe Rota's begründete, hier das Gegentheil bewirkt hätte; es errang im Kärntnerthor-Theater einen vollen Achtungserfolg, und an Balletabenden glänzt sogar die Achtung, wie alles Uebrige in lebhafteren Farben. Allein das Publicum hoffte auf eine Steigerung alles dessen, was in der „Gräfin Egmont" als neu und prächtig imponirt hatte, und war auf einen Reichthum an Erfindung gefaßt, der ohneweiters dem Titel des neuen Ballets entspricht. Nun denn, Herr Rota ist kein Monte Cristo: sein künstlerisches Vermögen, solid, ansehnlich und trefflich angelegt, scheint ziemlich begrenzt zu sein. Wir wollen nach dem „Monte Cristo" gern annehmen, daß es mehr geschont als erschöpft sei.

Der Stoff, den Rota diesmal wählte, geht weit über die Grenzen des pantomimisch Verständlichen. Wer nicht, schon vor dem Aufziehen des Vorhanges, eine strenge Prüfung aus dem gedruckten Textbuch zu bestehen, und dasselbe überdies mittelst Citaten aus dem Roman von Dumas zu interpretiren vermag, der wird nicht das Mindeste von dem begreifen, was hier „sieben Bilder und drei Abtheilungen" lang vor seinen Augen herumhüpft. Rota hat sich die Schwierigkeit, einen getanzten Clavierauszug aus Dumas' Monstre-Roman zu geben, nicht verhehlt. In einem bescheiden und verständig abgefaßten „Vorwort" zu seinem Textbuch spricht sich Rota über die Methode seiner Composition aus. Er habe sich vorgenommen, die Handlung des

Romans möglichst unverkürzt zu erhalten, und deshalb „die verschiedenen Racheziele des Grafen Monte Cristo in eines zusammengefaßt“. Viele und anlockende Episoden mußten weggelassen und dafür neue erfunden werden. „Ich hoffte,“ sagt Rota, „daß man mir diese Willkür nicht als schwere Schuld anrechnen werde, indem ich den gebieterischen Anforderungen meiner Kunst Rechnung tragen mußte, deren einziger, zwar kärglicher aber unerläßlicher Werth in der Raschheit, Bewegung, Evidenz und einer gewissen Einheit besteht.“ Raschheit und Bewegung – mag sein! Evidenz und Einheit hingegen, die haben wir vergeblich gesucht. Wie hat, um nur Eins hervorzuheben, Herrn Rota entgehen können, daß fast die ganze Intrigue durch Briefe und Documente fortgesponnen, die überraschendsten Ereignisse, die heftigsten Gefühlsausbrüche durch Briefe und Documente herbeigeführt werden!

Uebergehen wir von dem dramatischen Canevas auf die eigentliche Stikkerei, so können wir gleich von dem „ersten Bilde“ nicht genug Rühmliches melden. Aus dem malerischen Volksgewühl am Hafen von Marseille entwikkelt sich zuerst ein getanztes Eifersuchts- und Zankduett voll origineller Komik und guter Einfälle. Sodann eines jener großen Ensembles, welche, als die glänzendste Eigenthümlichkeit R o t a ' s , seiner „Gräfin Egmont“ so großen Erfolg sicherten. Erfreut und immer neu überrascht, verfolgt das Auge diese kaleidoskopisch durcheinanderschießenden Bildungen und Formen, dies sinnreiche, energische Zusammenwirken von Plastik, Rhythmus und Farbe. Nie ist uns die Eigenthümlichkeit choreographischen Erfindens und der Reichthum, dessen es fähig ist, so anschaulich geworden, als bei diesen Rota'schen Finalchören. Das spielende Bewältigen großer, in immer neuem Detail sich krystallisirender Massen, erinnert den Musiker an die geheimnißvollen Kunststücke des doppelten Contrapunktes, an sechzehnstimmige Fugen u. dgl. R o t a ist ein großer Contrapunktist. Und wo die F o r m keine neue Combination mehr gewährt, da greift er zur F a r b e. Er theilt sein gesammtes tanzendes Contingent in vier, auch sechs Divisionen, verschieden in Farbe und Schnitt der Kleidung. Die Farben dieser Divisionen, nicht blos deren Bewegung, sind ihm ein Factor, mit dem er beständig rechnet, sie sind, in dieser Consequenz und Ausdehnung, ein n e u e r Factor in der modernen Choreographie. Mit derselben Figur oder Gruppe erzielt Rota, durch wechselnde Färbung derselben, zahlreiche anmuthige Ueberraschungen. Wie jene Formen-Combination dem Contrapunkt in der Musik, so entspricht dieser Wechsel des Colorits einer kunstreichen Instrumentirung.

Da liest gleich zu Anfang der Intriguant irgend etwas in Edmond's Brieftasche und – Alles ist in Noth und Unglück gestürzt. Hierauf findet Edmond in dem Medaillon eines Mitgefangenen einen Zettel – und ist wie toll vor

Freude. Nach dem Schiffbruch liest der schuldlos eingekerkerte Edmond eine ihm von Penelon dargereichte Schrift – nun ist er über alles aufgeklärt, und schwört, sich zu rächen. Auf dem Balle gibt der Monte Cristo dem General ein Papier zu lesen – der General stürzt vernichtet zusammen. Und so wird fort und fort vor unseren Augen gelesen und geschrieben, ohne daß wir ahnen können, was diese merkwürdigen Schriftstücke enthalten. Die Personen des Dramas besitzen ihre sämmtlichen Enthüllungen Schwarz auf Weiß; w i r können unsere Unwissenheit „getrost nach Hause tragen".

Bei aller Verehrung für Ballet-Textbücher, können wir doch von der Forderung nicht abgehen, daß der wesentliche Zusammenhang der Handlung ohne Hilfe des Librettos verständlich sein müsse. Oder sollen wir zu der Gepflogenheit der alten Karthager zurückkehren, welche den Inhalt jeder Pantomime von einem Ausrufer laut ausschreien ließen?

Was in Rota's Ballet an malerischen und bewegten Scenen sich darbietet: Volksfest am Hafen, Seesturm, Pascha von Odalisken umgeben, glänzender Ballsaal, Visionen eines Hatchistraumes, hängt, an sich dankbar, doch mit der eigentlichen Fabel „Monte Cristo" so gut wie gar nicht zusammen.

Man möchte Herrn R o t a einen choreographischen B e r l i o z nennen. Obendrein theilt er mit dem berühmten Franzosen eine seltsame Eigenthümlichkeit. Sowie B e r l i o z sich mit Leib und Seele der Orchester-Composition hingab, ohne ein einziges Instrument selbst zu spielen, so hat R o t a (ein absolvirter Jurist) sich auf das Ballet geworfen, ohne jemals Tänzer gewesen zu sein. Wenn dieser geniale Doctrinär eine seiner Schöpfungen in Scene setzt – und er versteht dies vortrefflich – hat er stets einen Tänzer, als practischen Fachmann, an der Seite, der dem Balletpersonal die Schritte zeigt.

Wie gesagt, die Tänze im ersten Act sind allerliebst, und sie erregten Sensation. Dieser gute Anfang schadete aber dem Ballet ungemein. Verschwenderisch im ersten Act, muß Rota schon im zweiten sich behelfen, im dritten sogar darben. Die Ballscenen der zweiten Abtheilung werden bei allem äußern Glanz bald ermüdend; die getanzten Kartenkünste und die Erscheinung des Zauberers schienen die Langweile eher zu vergrößern, als zu verscheuchen. Wenn der dritte Act noch gleichgiltiger, ja mitunter sogar mißfällig aufgenommen wurde, so hat sich Herr R o t a dafür allerdings zuerst bei dem Decorationsmaler B r i o s c h i zu bedanken. Selten haben wir so mißlungene Decorationen gesehen, und an dieser Stelle sind sie entscheidend. Monte Cristo soll die süßesten Märchenbilder träumen, die eine gelungene Hatchis-Narkose nur hervorzuzaubern vermag. Opiumselig streckt er sich beiseite auf einen Divan, die Bühne verfinstert sich, und – ein

altes schmutziges Stück Leinwand nach dem andern wälzt sich schwerfällig im Vordergrund empor. Eine schlafende Riesengestalt, äußerst plump und schmutzig, liegt oben auf; dann folgen in mäßigen Zwischenpausen, immer auf demselben unbeschreiblichen Rußhintergrund, kleine, bei den Ohren hinaufgezogene Amors; endlich nach vielen, vielen Ellen weiterer Sackleinwand, öffnet sich der Hintergrund und läßt das intensivste Licht auf die Herrlichkeiten des Traumes fallen. Gerechter Gott, was muß der Mann geträumt haben! Riesige Dampfnudeln und urweltlicher Blumenkohl von allen Farben liegen in plumpen Haufen übereinandergeballt vor unseren erstaunten Blicken. Da unter dieser scheußlichen Traumflora Tänzerinnen idealische Schwenkungen ausführen, wird uns klar, daß der Maler uns eine duftige Phantasielandschaft hat vorführen wollen. Endlich, nachdem uns von dem grellen Farbenjammer schon die Augen schmerzen, wechselt noch einmal die Decoration, und läßt aus einer neuen Partie Sackleinwand sich das höchste, letzte Stadium des seligen Traumes herauswickeln. Wer diesen unbeschreiblichen Plafond nicht gesehen, mit seinen colossalen blauen Hufeisen, zwischen welchen Amoretten auf schwarzen Krähen reiten, der ahnt nichts von der pathologischen Kraft eines Hatchisrausches. Das ging noch weit über die schätzbare Miß Anna Redcliffe, welche des Abends die schwerverdaulichsten Dinge aß, um schauerliche Scenen für ihre Romane zu träumen. Kurz, die von Rota beabsichtigte Wirkung, die Zuschauer in der Entzückung vollständigen Märchenzaubers zu entlassen, scheiterte an der grausam entzaubernden Beschaffenheit der Decorationen. So blieb denn das Barometer des „Monte Cristo“, das anfangs „Warm und Schön“ verkündigt hatte, schließlich auf dem unfreundlichen Witterungszeichen *„estime“* stehen.

Herr Frappart, unser trefflicher Grotesktänzer und Komiker, gab den Grafen Monte Cristo. Bei aller Energie und Lebendigkeit, womit er diese anstrengende und schwierige schauspielerische Aufgabe löste, konnte die Leistung doch mit den Bufforollen dieses Künstlers keinen Vergleich aushalten. Herr Price (Penelon) ist ein guter Pierrot; schade, daß er uns in jeder Rolle, die er spielt, daran erinnert. Weniger durch die Bedeutung ihrer Rolle (Haydée), als durch die Trefflichkeit der Leistung bildete Frl. Couqui bald den Mittelpunkt der ganzen Vorstellung. Zu dem Guten in der Heimat, das wir durch Erfahrungen in der Fremde noch höher schätzen gelernt, zählen wir ohneweiters auch diese Tänzerin. Unter den Balletgrößen von „Coventgarden“ und „Her Majesty's Theatre“ in London haben wir keine entdeckt, die an natürlicher Anmuth, gebildetem Schönheitssinn und ausdrucksvoller Mimik Frl. Couqui auch nur gleichkam. Möge sie der neuer-

dings überhandnehmenden Verrohung des Tanzes durch heftige springende Pas, athemversetzende Kreiselfiguren und rasende Tempi den Widerstand eines edleren Geschmackes entgegensetzen. Außer den Genannten fanden namentlich die Frl. Roll und Cassani lebhaften Beifall.

Wer sehr schlechte italienische Opern liebt, dem wird vielleicht auch die Musik zum „Monte Cristo" gefallen. Der melodramatische Theil ist aus Reminiscenzen schleuderisch zusammengenäht; die eigentliche Tanzmusik bewegt sich in den Trivialitäten des Circus und ist wahrhaft brutal instrumentirt. Einige eingelegte Oesterreicher Ländler guckten wie blühende Nelken aus diesem Distelfelde.

Wir wollen hoffen, die Direction werde über dem Ballet nicht die Oper vergessen, und mit der glänzenden Repräsentation eines rein äußerlichen, somit untergeordneten Genres eine Art Ablaß für Unterlassungssünden gegen einen weit heiligeren Geist erkaufen wollen. Aus dem Zudrange des Publicums zu jeder guten und gutbesetzten Oper wird die Direction in jüngster Zeit gewiß die lohnendste Anregung empfangen haben. Kann es ein aufmerksameres, wärmeres, dankbareres Publicum geben, als dasjenige, das z. B. in der jüngsten Vorstellung des „Fidelio" das Haus bis an die Decke füllte? Mit wahrer Freude sahen wir die Zierden dieses Theaters, zugleich die wahrhaften Stützen der deutschen Oper: Dustmann, Ander und Beck, hier zu einer Musteraufführung zusammenwirken, die dies ergreifendste musikalische Seelengemälde in echt Beethoven'schem Geist wiedergab. Die in Gesang und Spiel so trefflich durchgeführten drei Hauptpartien, die fleißige Durchführung der übrigen Rollen, der hinreißende Schwung des Orchesters, endlich die Haltung eines sehr wichtigen, nicht engagirten Mitgliedes, des Publicums nämlich, zeigten wieder einmal, was man in dem Hause zu leisten im Stande ist. Dieser „Fidelio"-Abend vermehrte in uns die freudige Erwartung, mit welcher wir die bevorstehende Aufführung von Marschner's „Templer und Jüdin" entgegensehen. Dies Werk voll blühender Innigkeit und frischen, vielgestaltigen Lebens wird unter Esser's Leitung, dargestellt von den Künstlern: Dustmann, Ander, Beck, Walter, Hölzel und Draxler, hoffentlich einen bleibenden, weil echten, Schmuck unserer Opernbühne bilden.

Auf eine andere „Wiedererweckung" hat man dafür uns vergebens hoffen lassen. Nicht die Tatarenmärsche der „Wanda", noch „Monte Cristo's" rauschende Ballmusik werden – und klängen sie zehnfach so stark – einige stille Gewissensbisse übertäuben, welche der heutige Tag in der Brust des Directors Salvi hervorrufen mag. Heute (den 5. October) zählen wir hundert Jahre, seit in dem kaiserlichen Hoftheater zu Wien Gluck's Oper: „*Orfeo*" zum

erstenmal zur Aufführung gelangt ist.*) Diese Oper, in welcher zwar die dramatische Strenge und Großheit des Meisters noch nicht zur reifen Frucht gezeitigt erscheint, dafür aber sein süßer Gesang in duftigster Blüthe, in nicht wiederholter Jugendlichkeit prangt, ist längst ein theures Besitzthum jedes Musikfreundes. Sie ist gegenwärtig noch mehr als dies. Der unwiderstehliche Drang nach den älteren unversiegten Quellen des Schönen hat die größern deutschen Bühnen, Berlin an der Spitze, sie hat sogar die Opern-Directionen in Paris und London zu dem Gluck'schen „Orpheus" wieder hingelenkt. Die Oper, dergestalt neu belebt, war in ihrer rührenden Einfachheit überall von tiefer Wirkung; sie hat nicht etwa an die Pietät der Hörer appellirt, sie hat an ihre Herzen gepocht. Sängerinnen wie die Viardot-Garcia, Johanna Wagner, Csillagh zählen unter anderm den Orfeo zu ihren Glanzrollen. In Berlin hat man den 5. October 1762 nicht vergessen und feiert ihn durch eine Festvorstellung des „Orpheus". Was den Berlinern in diesem Falle eine Festlichkeit, das war für uns eine Schuldigkeit. Wien ist die Geburtsstätte des „Orpheus", die Wiege von Gluck's Ruhm, Wien das theure Asyl seines Alters und die Ruhestatt seiner Asche. Daß man gerade hier an diesen Jahrestag nicht gedacht, ist ein Versehen, das weder weggeleugnet, noch vollständig gutgemacht werden kann. Allein einigermaßen ließe sich diese Schuld dennoch tilgen, und sie soll getilgt werden. Wir meinen durch eine nachträgliche, sorgfältig vorbereitete und glänzend ausgestattete Vorführung des „Orfeo". Sich dieser Pflicht unter dem Vorwand idealer Anforderungen und unzureichender Gesangskräfte entziehen zu wollen, wäre kaum eine glückliche Ausflucht. Die Direction gebe den „Orpheus" so gut sie vermag, und der Abend wird dem Andenken Gluck's keine Schande machen.

Presse, 29. 10. 1862

Musikalisches aus London.
VII.
(Vereine. – Concerte.)

Ed. H. Der Zug von Großartigkeit, welcher die gesammte Kunstpflege in
5 England charakterisirt, fehlt auch dem eigentlichen Concertwesen nicht. Er äußert sich zunächst in der Massenhaftigkeit des Gebotenen; tiefer ruht er in

*) Signor Guadagni (*musico*) sang den Orfeo, Signora Bianchi die Eurydice, Signora Glebero-Clavareau den Amor. Die Tänze waren vom Balletmeister Angiolini.

der vielverschlungenen Association der Kräfte. Als merkwürdigstes Beispiel der letzteren schilderten wir jüngst die *„Sacred harmonic Society“* und ihre Verbindung mit der Krystallpalast-Compagnie zur Durchführung der Händelfeste. Außerdem ist die Zahl der musikalischen Gesellschaften in England erstaunlich. Ein interessanter Wegweiser darin ist der jährlich in London erscheinende musikalische Adreßkalender *(„Musical Directory“)*. Das Verzeichniß sämmtlicher Musikvereine und die Adressen aller englischen Tonkünstler, Musiklehrer und Verleger bedeckt in diesem Kalender 112 enggedruckte, doppelspaltige Seiten. Indem wir den Jahrgang 1862 durchblättern, zählen wir sechzig Musikvereine in London und deren 170 außerhalb London. Davon entfallen auf Birmingham 6, Canterbury 4, Dublin 7, Manchester 8, u. s. w. Seit mehr als 40 Jahren haben diese Städte, dann Gloucester, Worcester, Hereford, Norwich, York etc. etc., ihre periodisch wiederkehrenden Musikfeste, meist zur Zeit der jährlichen Gerichts-Sessionen.*) Die musikalische Centralisation in London ist demnach keine so egoistische und straffe, daß sie das Land gleichsam musikalisch veröden würde. Obendrein kommt der Ueberfluß der Hauptstadt hier den Provinzstädten in regelmäßigem Kreislauf zugute. Gegen Ende und nach Ablauf der „Saison“ in London veranstalten die ersten Künstler, einzeln oder zu kleinen Gruppen vereinigt, Gastreisen in die Provinz. Sie finden dort häufig mehr Theilnahme, ästhetische und finanzielle, als in der musikalisch erdrückten Hauptstadt. Die Städte der vereinigten Königreiche erfreuen sich bedeutenden Wohlstandes und bringen der Kunst gern ihren Zehent.

In Oxford fielen uns die großen Anschlagzettel auf, welche das Concert zu der jährlichen Erinnerungsfeier (*Commemoration*) der Universität annoncirten. Der Sitz kostete eine Guinee, und dennoch war viele Tage vorher kein Billet mehr zu haben. Bei ihrer letzten Rundreise durch die Provinzen zahlte Jenny Lind dem sie begleitenden Tenoristen Sims Reeves wochentlich dreihundert Pfund. Man kann aus derlei Conventionen auf den Gewinn schließen, den die musikalischen Lords in der Provinz mit Sicherheit erwarten.

Die Musikvereine in den Städten bestehen größtentheils aus Dilettanten, die zu regelmäßigen Uebungen und Productionen im Chorgesang oder Orchesterspiel sich vereinigen. Zu ihren größten Aufführungen, namentlich Oratorien, lassen sie für die Solopartien berühmte Künstler aus London kommen. Diese künstlerische Hilfeleistung ist wechselseitig, denn die Provinzstädte

*) Interessant ist die „Musikalische Gesellschaft“ in Cambridge, die (Chor und Orchester) ausschließlich aus Universitäts-Mitgliedern besteht.

sind es, die wieder ihrerseits das Hauptcontingent zu den großen Händelfesten nach London senden. Die Vorbereitung dafür bildet das Jahr hindurch eine Hauptaufgabe der meisten Landvereine. In vorzüglicher Achtung stehen namentlich die *Musical Society* in Manchester (wo deutsches Element stark einwirkt) und die Oratorien-Gesellschaft von Liverpool. In Liverpool zahlen, wie Berlioz erzählt, 400 überzählige Mitglieder eine halbe Guinee für das Vorrecht, Concertbillette in den seltenen Fällen kaufen zu dürfen, wo durch Abwesenheit oder Erkrankung von Abonnenten ein Sitz disponibel wird. Von der „Provinz“ spricht daher der englische Musiker mit mehr Respect, als der deutsche oder französische es thun dürfte.

In London behauptet unter den Orchester-Vereinen die „*Philharmonic Society*“ historisch wie künstlerisch den ersten Rang. Sie ist die oberste Behörde für die Instrumentalmusik, ungefähr wie die *Sacred Society* für das Oratorium. In der Vortrefflichkeit der Leistungen steht sie allerdings unter der letzteren. Von jeher hatten die Engländer weniger Sinn für die Instrumentalmusik, als für den Gesang. Die Bildung tüchtiger Orchester und stehender Vereine dafür hat sich darum in England verhältnißmäßig spät entwickelt. Wenn man auf den Stand der Orchestermusik in London vor 30 Jahren zurückblickt, kann man deren gegenwärtigen Fortschritten die aufrichtigste Achtung nicht versagen.

Die *Philharmonic Society* ist genau so alt wie unsere „Gesellschaft der Musikfreunde“, und feiert demnächst mit dieser zugleich ihr fünfzigjähriges Jubiläum. Eine kleine Anzahl von Fachmusikern gründete die Gesellschaft, hauptsächlich, „um die Meisterwerke Haydn's, Mozart's und Beethoven's, bisher das Eigenthum eines beschränkten Kreises von Kennern, endlich dem großen Publicum bekannt und werth zu machen“*). Zwanzig Jahre vorher hatten freilich Haydn's Concerte der Instrumentalmusik in London einen großen Aufschwung gegeben, allein er war nicht nachhaltig. Die Unternehmung des trefflichen Salomon fand keine Nachahmung, und Haydn's Symphonien wurden nicht mehr gehört. Herr G. Hogarth constatirt, daß zur Zeit der Gründung der Philharmonischen Gesellschaft nicht Ein Orchester in London bestand, das fähig oder geneigt gewesen wäre, reine Instrumentalwerke aufzuführen. Die Opern-Orchester beschränkten sich auf ihren Theaterdienst, und die „*Anciens concerts*“ schlossen statutenmäßig die Werke aller Componisten aus, die nicht seit wenigstens dreißig Jahren verstorben waren. Da beschlossen die Gründer der Philharmonischen Gesellschaft, diese Lücke durch Aufführung

*) *„The philharmonic Society of London“. By George Hogarth. London 1862.*

von Orchester- und Kammermusik zu füllen. Solostücke und Duos sollten ausgeschlossen, Gesang nur mit Orchester-Begleitung zugelassen sein.

Die Gesellschaft, bestehend aus 30 Mitgliedern und einer unbeschränkten Zahl von Theilnehmern, machte keine geringen Ansprüche an deren Kunsteifer. Jedes Mitglied und jeder Theilnehmer hatte jährlich drei Guineen einzuzahlen, und erhielt nicht das mindeste Entgelt für seine Mitwirkung. Die Einnahmen wurden blos für die künstlerischen Zwecke der Gesellschaft verwendet. Das Orchester, gebildet aus den besten Musikern jener Zeit, wurde in den Concerten ganz eigenthümlich, nämlich wie das alte Rom von zwei Consuln regiert. Der eine, der „Orchester-Director" (Salomon), mußte als erster Geiger seinen Part spielen, und gleichzeitig dem Orchester die Tempi angeben. Der zweite (Clementi) saß am Clavier, die Partitur vor sich, und „überwachte" die Richtigkeit der Ausführung. Es begreift sich, daß auf diese Weise keiner der beiden Dirigenten seine Aufgabe vollständig lösen konnte. Die eigenthümliche Zähigkeit der Engländer hielt indeß diesen Gebrauch fest, bis Spohr nach England kam und den Muth hatte, das Directions-Clavier zu beseitigen, und seine Symphonien aus der Partitur mit dem Tactstock zu dirigiren. Zuerst sprachlos vor Entsetzen, erkannten Hörer und Spieler dennoch bald das Zweckmäßige dieser Ketzerei, und seither dirigiren die Engländer wie andere Menschen.

Kammermusik bildete anfangs einen wesentlichen Bestandtheil der philharmonischen Concerte, denn wo hätte das Publicum Haydn's und Mozart's Quartette sonst hören sollen? Erst als mit der Zeit eigene Quartettvereine sich bildeten, concentrirte sich die Gesellschaft immer mehr auf symphonische Musik. Ihr Concertsaal (ursprünglich Argyll-Rooms, später der Opernsaal, endlich, seit 1833, die eleganten und geräumigen „Hannover-Square-Rooms") wurde der Boden, auf dem Alles, was im Bereich der Instrumentalmusik für England denkwürdig ist, sich zutrug. Hier dirigirte Cherubini seine Ouverturen; hier spielten Cramer, Kalkbrenner, Hummel, Moscheles ihre Concerte; hier feierte Spohr (1820) sein erstes Auftreten in England, um für alle Zukunft einer der gefeiertsten Lieblinge des Landes zu bleiben. Die Philharmonische Gesellschaft begründete die Popularität der Beethoven'schen Symphonien in England, gab schon im Jahre 1825 die Neunte Symphonie*), und sendete, ohne einen Moment

* Im Concertprogramm war das Werk angeführt als: „Neue große, charakteristische Symphonie mit Vocalfinale; Manuscript, eigens für diese Gesellschaft componirt." Der Erfolg war freilich ein so zweifelhafter, daß die Gesellschaft zwölf Jahre vergehen ließ, ehe sie eine Wiederholung des Werkes wagte.

des Besinnens, dem fernen Meister ein Geschenk von 100 Guineen, als dieser krank und schwach genug war, es anzusuchen.

125 Als Dirigent in den philharmonischen Concerten (1826) genoß Karl Maria Weber seinen ersten Triumph auf dem Boden, der ihm bald so verhängnißvoll werden sollte.

Mendelssohn's früher Ruhm als Virtuose und Tondichter datirt nicht zum kleinsten Theile von seinem Auftreten in der Philharmonischen Ge-
130 sellschaft. Hier geschah die erste Aufführung der Ouverture zum „Sommernachtstraum“ und den „Hebriden“. Die *A-dur*-Symphonie und vieles Andere von Mendelssohn ist in Folge ausdrücklicher Bestellung für die „Gesellschaft“ geschrieben; ebenso Spohr's fünfte und seine „historische“ Symphonie. Diese Thätigkeit der Philharmonischen Gesellschaft, nämlich
135 die unausgesetzte Anregung ausgezeichneter Zeitgenossen zu neuen, großen Orchesterwerken, kann man nicht rühmend genug anerkennen. Unter den Missionen eines musikalischen Vereins gibt es vielleicht keine schönere.

Die Liberalität und noch mehr die würdige, den Genius ehrende Weise, in welcher die *Philharmonic Society* derlei „Bestellungen“ machte, haben uns
140 oft mit Freude und zugleich mit Trauer darüber erfüllt, daß wir Aehnliches in unserem Vaterlande kaum kennen.

Bei Mendelssohn's Werken hat die Philharmonische Gesellschaft Halt gemacht. Sie bilden neben Beethoven und Spohr das Hauptcapital dieser Concerte, die bekanntlich Mendelssohn's Schüler und Styl-
145 verwandter Sterndale Benett leitet. Schumann's erste Symphonie und seine „auf Jenny Lind's Befehl“ gegebene „Peri“ befremdeten und – verschwanden. Berlioz erregte Unbehagen, Richard Wagner Abscheu. Es dürfte eine Weile dauern, ehe das classische Directorium der „Philharmoniker“ sich wieder an Schumann wagt; Berlioz und Wagner dürf-
150 ten es überhaupt nicht erleben. Der Engländer ist in der Musik conservativ, wie überall. Er hegt mit Liebe und Pietät, was er als trefflich überkommen und sich assimilirt hat. Allein äußerst selten gelingt es ihm, den Genius zu erkennen und zu begrüßen, so lange dieser noch incognito reist. Hat einmal die Zeit dem Genius den Stempel der Classicität aufgedrückt, dann wird er
155 sich über das englische Publicum nicht zu beklagen haben.

Was wir von Aufführungen der *Philharmonic Society* hörten, hat uns mäßig befriedigt. Es fehlte nicht an Kraft und Energie, wol aber an Feinheit der Schattirung. Trefflich wirken die grellen Lichter, die breiten Crescendos, der Sturm der Passagen; allein die zarten, halbverschleierten Züge, aus denen
160 des Dichters Seele am rührendsten spricht – nur eben nicht zu jedermann – sie werden in dieser entsetzlichen Deutlichkeit und Solidität erdrückt. Die

Violinen sind trefflich, die Bläser etwas roh und nicht rein in der Stimmung. Mit den Aufführungen der „Gesellschafts-Concerte" oder der „Philharmonischen" in Wien ist das Beste, was London in diesem Fach bietet, nicht
165 entfernt zu vergleichen. Das liebevolle, detaillirte, durch viele Proben sich verfeinernde Einstudiren kennt der Engländer nicht. Die *Philharmonic Society* macht zu jedem ihrer Concerte nur e i n e Probe. Ihr Dirigent, Benett, kommt lectionenmüde und gelangweilt an das Dirigirpult; Gründe genug für die Gesellschaft, um nicht ohne große Noth von dem alten, bewährten Re-
170 pertoire abzugehen.

(Schluß folgt.)

Lesarten *(WA Berliner Musik-Zeitung Echo 1862, 353–356)*

gesperrt] *nicht gesperrt grundsätzlich, außer Zeile 62*
2) **VII.**] *entfällt*
4) *Ed. H.*] *entfällt*
9) merkwürdigstes] merkwürdiges
19) entfallen] fallen
21) etc.,] etc.
28) Theilnahme,] Teilnahme,
31f.) Zehent. *Absatz* In] *ohne Absatz*
37) wochentlich] wöchentlich
67f.) ist ... und] *entfällt*
68) mit dieser zugleich] *entfällt*
72) Publicum] Publikum
72) machen"*).] machen". *Fußnote entfällt*
94) -Director"] -Direktor"
100) Directions-] Direktions-
101) Tactstock] Taktstock
104f.) Menschen. *Absatz* Kammermusik] *ohne Absatz*
106) Publicum] Publikum
110) endlich,] endlich
110f.) „Hannover-] „Hannover
113) Ouverturen;] Ouvertüren:
118) Symphonie*),] Symphonie, *Fußnote entfällt*
123) Guineen,] Guineen
124f.) anzusuchen. *Absatz* Als] *ohne Absatz*
126) W e b e r] von Weber

130) Ouverture] Ouvertüre
131) *A-*] *A*
137) gibt es vielleicht keine] giebt es keine
137f.) schönere. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
141f.) kennen. *Absatz* Bei] *ohne Absatz*
149) wagt;] wagen wird,
157) wol] wohl
171) folgt.)] folgt).

Lesarten *(WA Conc. II, 504–508 unter* **Musikalisches aus London (1862).** *Kapitel* **Vereine. - Concerte***)*

1–3) **Musikalisches** ... Concerte.)] **Vereine. - Concerte.**
4) *Ed. H.*] *entfällt*
32–39) In ... erwarten.] *entfällt*
52) zahlen,] zahlen
52) wie Berlioz erzählt,] *entfällt*
57) L o n d o n] London
64–66) Wenn ... versagen.] *entfällt, weiter ohne Absatz*
78) E i n] *nicht gesperrt*
86f.) sein. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
126) Boden,] Boden
127f.) sollte. *Absatz* M e n d e l s s o h n ' s] *ohne Absatz*
131) den „Hebriden“.] der „Hebriden.“
137f.) schönere. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
163) „Gesellschafts-Concerte“] „Gesellschaftsconcerte“
171) (Schluß folgt.)] *entfällt*

Presse, 30. 10. 1862

Musikalisches aus London.
VIII.
(Vereine. - Concerte.)
(Schluß.)

5 Ausschließlich classische Concerte gerathen mit der Zeit in die Gefahr bequemen Schlendrians. Zu Anfang der Fünfzigerjahre war die Philharmonische Gesellschaft so bedenklich im Sinken, daß eine Partei von Unzufriedenen austrat und eine „Neue Philharmonische Gesellschaft" gleicher Tendenz stiftete. Vielversprechend unter ihrem ersten Dirigenten, Berlioz, leistet sie 10 gegenwärtig, hinter ihrer älteren Rivalin zurückbleibend, höchstens Anständiges. Ihr Dirigent, Dr. Wylde, macht ebenfalls für jedes Concert nur eine Probe, und diese ist überdies öffentlich. Das Publicum hat zu halbem Preis uneingeschränkten Zutritt. Wo aber die Probe wie ein Concert behandelt wird, da ist es kein Wunder, daß das Concert genau einer Probe ähnlich 15 sieht. Sowol die „alte" als die „neue" Philharmonische Gesellschaft verleihen ihren Programmen durch die Mitwirkung der besten in London anwesenden Virtuosen und Gesangskünstler eine immer erneute Anziehungskraft.

Noch einen dritten Orchesterverein müssen wir nennen, weniger seiner Leistungen als seiner charakteristischen Tendenz wegen. Es ist die (1858 20 gegründete) „*Musical society of London*". Geleitet von dem Capellmeister der englischen National-Oper, Herrn Alfred Melton, ist diese Gesellschaft vornehmlich im Interesse der englischen Tondichter thätig. Die Programme beginnen allerdings mit Mozart oder Beethoven, allein nach diesem „*salvavi animam*!" folgen die unsterblichen Meisterwerke der Herren 25 Wallace, Lindsay, Benedict, Macfarren, Davison, Horsley, Frank Mori u. s. w. - Componisten, deren Namen man nur zum kleinsten Theil außerhalb England kennt, die aber daheim als „englische Componisten" nicht übel gefeiert werden. Diese Gesellschaft, die jährlich vier Orchester-Concerte in S. James Hall gibt, und sich eines Bestandes von 1000 Köpfen rühmt, bil-30 det mit der „*British society of Musicians*" den Tummelplatz der nationalen Partei („*nationals*") unter den englischen Musikern. Sie schwören auf das von Sterndale Benett einmal in öffentlicher Vorlesung abgelegte Glaubensbekenntniß: daß die englische Musik der deutschen, französischen, italienischen ebenbürtig, groß, selbständig und genial sei.

35 Wie viele von den englischen Musikfreunden es mit der Zeit dahin bringen, diesen Irrthum wirklich zu glauben, ist unbekannt. Genug, daß man

mittelst dieses Stichwortes eine Partei bildet und seine eigene kleine Persönlichkeit in den Vordergrund schwingt. Es verhält sich mit dem Cultus englischer Componisten wie mit andern uns naheliegenden Nationalitäts-Bestrebungen. Wer nicht die geistigen Mittel hat, sich vor einem Publicum von Culturvölkern zur Geltung zu bringen, der greift zu dem Costume irgend eines zurückgebliebenen oder beiseitegedrängten Volksstammes und darf nun darauf zählen, als großer „nationaler“ Künstler gefeiert zu werden.

Die theueren Preise fast aller Concerte (eine Guinee der Sitz) führten vor kurzem zur Gründung der „Populären Montags-Concerte“ in London. Sie sind gleichsam eine Schillingsausgabe der Philharmonischen. Der Gedanke, auch dem Minderbemittelten den Genuß guter Musik zu verschaffen und damit den musikalischen Meisterwerken ein neues, großes, empfängliches Publicum zuzuführen, ist ein ersprießlicher. Die englischen *Monday Popular Concerts* haben freilich nicht jene große Ausdehnung und Popularität, welche Pasdeloup's Orchester-Concerte in Paris erreichten (wir haben in Wien leider nichts ähnliches); allein um einen Schilling den Abend hindurch gute Musik und gute Virtuosen zu hören, das will in London schon etwas sagen. Rühmliche Erwähnung verdienen die von Herrn Manns geleiteten Orchester-Productionen im Krystallpalast, da sie fast das einzige Organ für die Werke neuerer deutscher Componisten sind.

Zu den besten, zugleich den fashionabelsten Concerten gehören die der *„Musical Union“* des Herrn Ella. Vorzugsweise dem Streichquartett und Trio gewidmet, nehmen sie in London ungefähr die Stelle der Hellmesberger'schen Productionen ein. Sie finden in Jameshall beinahe jeden Dienstag um halb 4 Uhr statt, sind also Morgenconcerte. Nicht blos die Zuhörer, sondern sehr vernünftigerweise auch die Spieler erscheinen in Morgentoilette. Der schwarze Frack und die weiße Halsbinde wären hier ein ebenso schweres Vergehen, als 4 Stunden später der Gehrock und die bunte Cravatte*).

Bei diesen Quartetten befinden sich die Spieler nicht (wie bei Orchester-Concerten) am oberen Ende des Saales, sondern inmitten desselben, auf einem erhöhten Podium. Dadurch ist das rings um die Spieler versammelte Publicum dem Ton allenthalben nähergerückt. Joachim (etlichemale auch Laub) bildeten mit Ries, Blagrove und Piatti das Streichquartett; am Claviere wechselten Jaell, Hallé, Stephen Heller u. A.; lauter treffliche Musiker, die hier zu einem längst vertrauten classischen

*) Wenn die blonde, dicke Louisa Pyne in solchen Morgenconcerten ihre Lieder in Hut und Mantille absingt, so ist der Anblick doch gar zu komisch.

Repertoire sich meistens ohne vorhergegangene Probe zusammenfinden. Zu Proben braucht man Zeit, und das ist etwas sehr Kostspieliges in London.

Der glückliche Director und unbedingter Beherrscher der *„Musical Union“* ist Herr Ella, ein eitler alter Herr, der in einer lächerlich bunten Toilette umher geschäftelt, den Künstlern die Hände drückt, den Damen zulächelt, im Nothfall am Clavier das Blatt wendet, und was solcher Kunstleistungen mehr sind. Dafür bezieht er den reichlichen Ertrag dieser Concerte. „Ella's Matinéen“ sind eben eine accreditirte Firma, die in ihrem 18jährigen Bestand ein festes Publicum sich gebildet hat, und für Herrn Ella ein „Eigenthum“ ist, wie irgend ein anderes. Die berühmtesten Künstler lassen sich gern dafür engagiren, und jüngere Talente Deutschlands und Frankreichs schätzen sich, auch ohne jedes Honorar, glücklich, sich vor diesem Kreise produciren zu dürfen. Sie werden an accreditirter Stelle bekannt und überdies im Programm als neue Erscheinungen dem hohen Adel und verehrlichen Publicum biographisch explicirt. Da ist natürlich jeder Fremde ein „in Deutschland sehr gefeierter“ Tonkünstler, meistens auch intimer Freund Chopin's, Lieblingsschüler Mendelssohn's u. dgl.

Joseph Joachim, der herrliche deutsche Künstler, ist meines Wissens der Einzige, der sich bei Ella diese biographische Reclame vorhinein verbeten hatte, wie er auch der einzige Virtuose in London ist, welcher nicht bei hohen Herrschaften für Geld spielt, sondern diese zwingt, zu ihm zu kommen. Das einzige, was Joachim nicht abstellen kann, sind die wandelnden Annoncen. Das sind Männer, welche, vor- und rückwärts mit einer großen Tafel behängt, langsam, oft sechs Mann hoch, durch die Straßen schreiten, und im Volksmund recht witzig „Sandwiches“ heißen. Joachim schämte sich regelmäßig, wenn sein eigener Name in colossalen Lettern ihm auf der Straße leibhaft entgegengewackelt kam, eine Empfindung, die ich scherzhaft noch reizte, indem ich vor den spazierenden Joachim-Tafeln jedesmal ehrerbietig den Hut zog.

Es ist kaum ein zweiter Künstler in London, der das Publicum ausnahmslos zu so warmem, herzlichem Beifall hinrisse, als Joachim. Unwandelbar in seiner künstlerischen Strenge, beherrscht er die Engländer, die ihn unter allen Umständen lieben und ehren. Dem Publicum Concessionen zu machen, fällt ihm nicht bei, wie denn überhaupt „Concessionen“ meistens solche Gemeinheiten sind, die jemand der eigenen Eitelkeit zulieb begeht, ohne es gestehen zu wollen. Außer Joachim fand ich in London nur noch Thalberg, der ebenfalls, in seiner Weise, keine Concessionen machte: er heuchelte nämlich weder Bach noch Beethoven. Thalberg spielt unbeirrt seine alten Opern-Phantasien und Etuden, und ist weit entfernt, in dem, was

er am besten leistet, bloße „Concessionen“ zu sehen. Thalberg hat sich nicht
115 verändert; er ist, etwas verblüht, noch immer die „Comtess' mit der Männernase“, wie ihn Schumann nannte, und noch immer der erste Salonspieler der Welt. Bei der Lectüre seiner Concertzettel glaubte ich unter Mumien gerathen zu sein; den Hörern wurden es blühende Rosen, und ihm selbst schweres, schweres Gold.

120 Die einheimischen Clavierspieler lieben Serien von drei oder mehr Concerten. Das Bedeutendste daraus, die historischen Concerte von Ernst Pauer, hatte ich nicht mehr Gelegenheit zu hören. Hingegen freute ich mich in zahlreichen Concerten seines trefflichen Spieles und der gleich lebhaften Aufnahme, die es überall fand. Ein sehr fashionabler Cyclus waren
125 die Beethoven-Matinéen von Charles Hallé. Der Concertgeber führte darin nach und nach sämmtliche Sonaten von Beethoven in chronologischer Ordnung vor, eine Idee, die für den ersten Anblick vielleicht besticht, bei reiflicherer Prüfung jedoch äußerst bedenklich erscheint. Indeß, es ist etwas Methodisches in dem Unternehmen, das die Engländer sofort gewinnt, ganz
130 abgesehen davon, daß Hallé, als einer der angesehensten Pianisten und Lehrer, seines Publicums gewiß ist.

Auch unser Landsmann, Herr Joseph Derffel, als Virtuose und Lehrer mit Recht geschätzt, versammelte in einem Cyclus von drei Matinéen eine reiche und blühende Damenflora. Alle Vormittags-Concerte haben eine
135 charakteristische Physiognomie durch die fast ausschließlich weibliche Hörerschaft. Nur äußerst wenige Exemplare des starken Geschlechts haben in London Zeit, am lichten Tage der Kunst nachzugehen; sie schwanken dann wie winzige schwarze Segel auf diesem lichten Crinolinenmeer. Zum erstenmal in eine solche Amazonen-Matinée gerathen, blickte ich ordentlich verle-
140 gen umher, ob nicht wenigstens noch ein männlicher Eindringling zugegen, und dadurch mein Erscheinen einigermaßen entschuldigt wäre.

Ueber die Gesangvereine in London können wir uns kürzer fassen. Von künstlerischer Bedeutung ist (außer der *Sacred harmonic Society*) wol nur der Chorverein von Henry Leslie, einem Schotten. Nach Art der
145 deutschen Sing-Akademien constituirt, besteht dieser Verein aus jungen Damen und Herren, meistens des Mittelstandes, die zu ihrer Erholung und Bildung wochentlich einmal Chor singen und die Kosten der Verwaltung durch zwei bis drei öffentliche Productionen hereinzubringen suchen. Man kann da namentlich hübsche Madrigale älterer englischer Componisten und Chorlie-
150 der im Volkston hören. Der Vortrag ist exact, im Schwellen und Abschwächen geschickt nuancirt, nur rhythmisch etwas steif und unfrei. Die Soli und Duette stachen von dem eigentlichen Chorgesang äußerst unvortheilhaft ab.

Ein beliebter Chorverein auf etwas tieferer Stufe ist die „*Vocal Association*", die, zum Theil durch Benedict's Dirigirlust hervorgerufen, in
155 der Wahl und Ausführung nicht eben scrupulös vorgeht. In allen Concerten von Gesangsvereinen erscheinen zwei bis drei Instrumentalstücke als erwünschte Ruhepunkte.

Die Stelle unserer Männergesang-Vereine und Liedertafeln vertreten in England die sogenannten „*Catch- and Glee-Clubs*", welche gesellige Freu-
160 den mit dem Vortrag humoristischer Rundgesänge und Canons würzen. Wer an die bessern deutschen Liedertafeln gewöhnt ist, dürfte diesen Clubisten keine Lorbeern winden. Manche ihrer Gesellschaftslieder reichen bis an Shakspeare's Zeit, und der musikalische Geschmack mitunter an Shakspeare's jungen Schäfer im „Wintermärchen", der uns versichert:
165 „Eine Ballade lieb' ich über Alles, wenn es eine traurige Geschichte ist; zu einer lustigen Melodie aber ein recht spaßhaftes Ding und kläglich abgesungen."

Lesarten *(WA Berliner Musik-Zeitung Echo 1862, 363–366)*

Publicum] Publikum *grundsätzlich*
2f.) **VIII.** … Concerte.)] *entfällt*
7) Partei] Parthei
11) Wylde, … für] Wylde, macht für
11f.) eine Probe, … öffentlich.] eine Probe, und öffentlich.
13) Probe] Probe,
15) Sowol] Sowohl
17f.) Anziehungskraft. *Absatz* Noch] *ohne Absatz*
18) dritten] 3.
19) Leistungen] Leistungen,
19f.) (1858 gegründete) … London".] 1858 gegründete „*Musical society of London.*"
20f.) Capellmeister] Kapellmeister
25) Benedict,] *entfällt*
25) Horsley,] Horslei,
25f.) u. s. w. –] etc.
29) James Hall gibt,] James-Hall giebt,
32) Sterndale Benett] Sterndale Benett
34f.) sei. *Absatz* Wie] *ohne Absatz*
37) Partei] Parthei

39) Componisten] Componisten,

41) Costume] Costüme

42) zurückgebliebenen] zurückgebliebenen,

42) Volksstammes] Volkstammes

43f.) werden. *Absatz* Die] *ohne Absatz*

45) „Populären Montags-Concerte"] *nicht gesperrt*

47) Musik zu] Musik

51) Pasdeloup's] *nicht gesperrt*

51f.) erreichten … ähnliches);] erreichten; *Rest entfällt*

54) Herrn] Hrn.

56f.) sind. *Absatz* Zu] *ohne Absatz*

53) *„Musical Union"*] *nicht gesperrt*

60) Productionen ein.] Productionen in Wien ein.

65) Cravatte*).] Cravatte. *danach Fußnote im Text in Klammern, weiter ohne Absatz*

70) Ries, Blagrove] *nicht gesperrt*

71) Jaell, Hallé,] *nicht gesperrt*

76f.) London. *Absatz* Der] *ohne Absatz*

77) Director] Direktor

78) Herr … alter] Hr. Ella, ein alter

81f.) „Ella's … ihrem] „Ella's Matinéen" haben in ihrem

83) gebildet … Herrn] gebildet, das für Hrn.

86) Honorar,] Honorar

89) ein „in] „ein in

90) Chopin's,] *nicht gesperrt*

91) Mendelssohn's] *nicht gesperrt*

92) Joachim,] *nicht gesperrt*

99) Joachim] *nicht gesperrt*

100) colossalen] collossalen

103f.) zog. *Absatz* Es] *ohne Absatz*

105) warmem,] warmen,

109) jemand] Jemand

111) Thalberg,] *nicht gesperrt*

111) machte:] machte,

112) Thalberg] *nicht gesperrt*

113) Etuden,] Etüden,

113) in dem,] in dem

115) verändert;] verändert,

121) Bedeutendste] Bedeutenste

121f.) E r n s t P a u e r,] *nicht gesperrt*
125) C h a r l e s H a l l é.] Charles H a l l é.
130) H a l l é ,] Hallé
131f.) ist. *Absatz* Auch] *ohne Absatz*
133f.) Herr ... drei] Hr. Joseph Derffel, versammelte in 3
138) winzige] winzige,
141) entschuldigt] entschuldiget
141f.) wäre. *Absatz* Ueber] *ohne Absatz*
143) wol] wohl
144) H e n r y L e s l i e ,] Henry L e s l i e ,
145) Sing-Akademien] Sing-Akademie
147) wochentlich] wöchentlich
151) nuancirt,] nüancirt,
152f.) ab. *Absatz* Ein] *ohne Absatz*
153f.) „*V o c a l A s s o c i a t i o n*“,] *nicht gesperrt*
154) B e n e d i c t ' s] B e n e d i k t ' s
156) zwei ... I n s t r u m e n t a l s t ü c k e] 2 Instrumentalstücke
157f.) Ruhepunkte. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
163) S h a k s p e a r e ' s] *nicht gesperrt*
164) S h a k s p e a r e ' s] *nicht gesperrt*
165) lieb'] liebt'
166f.) abgesungen."] abgesungen." E. Hanslick.

Lesarten *(WA Conc. II, 508–510 unter*
Musikalisches aus London. (1862). *Kapitel* **Vereine. – Concerte***)*

1–4) **Musikalisches** ...(Schluß.)] *entfällt*
12) Publicum] Publikum
25) Benedict,] Balfe,
34f.) sei. *Absatz* Wie] *ohne Absatz*
39) Componisten wie] Componisten ähnlich wie
40) Wer nicht] Wer in Oesterreich nicht
52) leider] *entfällt*
56) Componisten sind.] Componisten, namentlich S c h u m a n n ' s, sind.
65f.) Cravatte*). *Absatz* Bei] *ohne Absatz*
69) nähergerückt.] näher gerückt.
76f.) London. *Absatz* Der] *ohne Absatz*

89) biographisch] biografisch
91) Mendelssohn's] Mendelsohn's
103f.) zog. *Absatz* Es] *ohne Absatz*
111) ebenfalls,] ebenfalls
119) Gold.] Gold. –
120–157) Die … Ruhepunkte.] *entfällt*
163) Shakspeare's] Shakespear's
164) Shakspeare's] Shakespear's
165) ist;] ist
166) Melodie aber] Melodie, oder

Presse, 5. 11. 1862

Musikalisches aus London.

IX.

(Naturanlage. – Seltsamkeiten. – Speculation und Humbug.)

„Man hat im Norden wunderliche Bräuche,
5 Denn wie die Berge wilder werden, wie
Die munt'ren Eichen düst'ren Tannen weichen,
So wird der Mensch auch finst'rer, bis er endlich
Sich ganz verliert und nur das Thier noch haust.
Erst kommt ein Volk, das nicht mehr singen kann,
10 An dieses grenzt ein and'res, das nicht lacht,
Dann folgt ein stummes, und so geht es fort."

Ed. H. Dies tiefsinnige Wort aus Hebbel's „Nibelungen" kam mir in England oft in den Sinn. Noch häufiger, wenn ich auf deutschem Boden die Frage wiederholen hörte: Sind die Engländer musikalisch? Die Frage trifft 15 einen zu großen und complicirten Organismus, als daß man sie ohneweiters mit Ja oder Nein lösen könnte. Der Engländer ist noch lange nicht der „finst're", der „stumme" Mensch, – allein auf dem langen Weg von dem blühenden Melodiengarten Italien bis zu dem „Volk, das nicht mehr singen kann", liegt England doch bereits vorgeneigt gegen das letztere. Für die Mu-20 sik ist England schon eine Uebergangszone: der Arbeiter schafft noch eifrig, er schätzt die Frucht, doch Erdreich und Sonne sind spröder gegen ihn.

In England bethätigt sich so viel Eifer und Liebe zur Musik, daß nur albernes Vorurtheil dies ganze Verhalten für falschen Schein und eitle Ostenta-

tion erklären kann. Es geschieht so Vernünftiges, Andauerndes, Großes für die Tonkunst, daß der Deutsche zur höchsten Anerkennung mitunter den Neid fügen darf. Unsere früheren Mittheilungen haben diese Lichtseiten im englischen Musikleben hervorzukehren gesucht. Ob die Natur den Engländer zum Musiker geschaffen, ob seine Liebe zur Tonkunst vollständig erwidert wird, ist eine andere Frage. Wir werden vom Positiven hier unmerklich zur Negation hingedrängt. Daß England keine nationale Musik besitzt, ist Thatsache. Es hat keine Componisten hervorgebracht, die, mit den Genies anderer Völker verglichen, bedeutend und eigenthümlich heißen dürften. Von seinen wenigen Componisten lehnen sich die älteren an Händel, die modernen an Mendelssohn (Benett), an die französische oder italienische Oper (Wallace, Balfe).

Die Sänger und Virtuosen Englands sind an Zahl und Bedeutung kaum nennenswerth. Die englische Nation besitzt einen sehr mäßigen musikalischen Schatz in ihren Volksliedern, und – was nicht minder entscheidend ist – keinen eigentlichen Nationaltanz. Was von musikalischen Kräften einflußreich und bedeutend ist, gehört der Fremde an. Deutsche Componisten, Virtuosen und Lehrer, italienische Sänger, französische Tänzer, herrschen in London. Die musikalische Einfuhr in diesem Lande ist enorm, seine Ausfuhr Null*). Allein, von dem schöpferischen Vermögen ganz abgesehen, auch die Empfänglichkeit des Engländers macht ihn zu einem Stiefkind der Musik. Wir möchten die nächste Erklärung dieser, in ihrem Grunde freilich noch unerforschten Erscheinung, in körperlichen Bedingungen, in den feinsten Organismen der Physis suchen. Nur ein zart und reizbar organisirtes Nervensystem empfindet musikalisch. Wenn es nicht vom leisesten Hauch erzittert, wie die Aeolsharfe, ist es kein musikalisches Instrument. Daß nun der Engländer musikalischen Eindrücken gegenüber weit schwerlebiger, langsamer, allgemeiner sich verhält, als wir, wird jedem länger Beobachtenden zur zweifellosen Thatsache.

Dem Engländer fehlt zunächst rhythmische Empfindung. Es fällt ihm schwer, im Tact zu tanzen oder zu singen: der Unterschied zwischen 4/4 oder 7/8 pflegt ihm zu verschwinden. Das derbe Hervorheben der rhythmischen Accente und ersten Tacttheile, das uns im Opern-Orchester auffiel, gefällt den Engländern, während es ein feineres, ohne solche Krücken rhythmisch folgendes Ohr, als eine Aufdringlichkeit verletzt. Der Engländer versetzt die

---

*) Die Zahl der Oesterreicher unter den Lieblingen der letzten Londoner Saison war eine sehr bedeutende; wir nennen blos: Joachim, Laub, Thalberg, Pauer, Jaell, Derffel, St. Heller, Liebhart, Csillagh etc.

besten Meisterwerke mit Posaunen und Bombardons, gerade wie er die besten Weine mit Branntwein versetzt. Zunge und Ohr scheinen hier derselben Nachhilfe zu bedürfen. Im Falschsingen oder -Spielen muß sich schon ganz
65 Kräftiges ereignen, soll es einem englischen Publicum mißliebig auffallen. Bloße Zweideutigkeiten verfangen nicht. Allein nicht blos das unmittelbare Organ des Hörens, der ganze geistige Proceß, Musik aufzufassen, arbeitet im Engländer schwerfälliger und unsicherer. Nur gewisse Kategorien des Schönen sprechen ihn sofort an. So hat der Engländer eine sehr einseitige
70 Neigung für das Pathetische. Man staunt, wie einseitig das Publicum das Pathetische aus Shakspeare's Stücken sich assimilirt und gegen die starken Darstellungen irgend eines reinen Leidens die feinsten, lieblichsten Partien fallen läßt. Das grelle Pathos der italienischen Oper bewegt den Engländer, während ihm für die feine leichtgeschürzte Grazie des französischen Sing-
75 spiels jedes Organ fehlt.

An classischer Musik liebt er zumeist Entschiedenheit, Rundung und den Ausdruck einer gewissen großartigen Tüchtigkeit, wie bei Händel. Wir bemerkten jedoch bei den ehrfurchtsvollen Zuhörern des „Messias“ oder „Samson“ keine Unterscheidungskraft für das Schwächere und Schwache,
80 was in diesen Oratorien mit dem Großartigen wechselt. In der Instrumentalmusik bleiben wol noch lange Haydn, der frühere Beethoven und die formglatten Orchesterwerke Spohr's und Mendelssohn's das Brevier der englischen Concerte. Das unerbittliche Verlangen nach Klarheit und Uebersichtlichkeit verbindet sich in den Engländern mit ihrer conserva-
85 tiven Tendenz überhaupt, um Compositionen, die von unseren Programmen so gut wie verschwunden sind, als tägliche Kost zu genießen. Wir wollen Hummel und Onslow nicht geringschätzen, auch nicht das Verdienst Kalkbrenner's schmälern (es bliebe davon gar zu wenig), allein räthselhaft bleibt doch die Andacht, womit die abgestandensten Salonstücke dieser
90 Componisten in London öffentlich eingenommen werden. Der sichere, durch keine Controversen gestörte Besitz irgend eines überlebten Technikers ist dem Engländer theuerer, als das Erringen eines noch halbwegs streitigen neuen Genies. Als heuer Schumann's *Es-dur*-Quintett bei Ella gegeben wurde, bemerkte das Programm, gleichsam rechtfertigend, daß dies auf aus-
95 drückliches Verlangen des Herrn Jaell geschehe.

Werfen wir einen Blick auf ein englisches Concert-Publicum. Die Aufmerksamkeit und Ruhe der Hörer ist musterhaft. Sie wird durch die Lectüre kleiner Broschüren unterstützt, in welchen Herren und Damen emsig nachlesen. Dies sind die kritischen Erläuterungen, die den Eintretenden
100 mit der Unfehlbarkeit von Tanzordnungen höflich überreicht werden. Diese

musikalischen Wegweiser sind, unseres Wissens, zuerst von Ella unter dem schauderhaften Titel: „*Synoptical Analysis*“ eingeführt worden, und enthalten neben biographischen und historischen Notizen eine mit Notenbeispielen ausgestattete Zergliederung der größeren vorzuführenden Werke. Von der drolligen Geschwätzigkeit solcher „Führer“ abgesehen (regelmäßig haben sie die Frechheit, Beethoven zu loben!), möchten wir die ganze Idee nicht verwerfen.

Es ist ein treffender Ausspruch von Baillot, den Ella's Programme als Motto an der Stirne tragen: „*Il ne suffit pas que l'artiste soit bien préparé pour le public, il faut aussi que le public le soit à ce qu'on va lui faire entendre.*“ Die Auffassung schwerfaßlicher, noch nicht Gemeingut gewordener Compositionen, wie die späteren von Beethoven, Bach, Schumann, wird durch eine mit Notenbeispielen versehene Zergliederung entschieden erleichtert und haftet tiefer im Gedächtniß. Geschwellt von unnützem Lobe, sind die englischen Programme doch frei von musikalischer Bilder- und Deutungssucht. Ueber eine poetisirende Erklärung, wie R. Wagner's Programm zur „Neunten Symphonie“, würde der Engländer nicht mit Unrecht lächeln. Derlei hat noch keinem Publicum auch nur entfernt die Hilfe gebracht, die eine englische „*Analysis*“ wirklich leistet. Der Deutsche bedarf freilich der Führerschaft nicht in dem Grad, als der Engländer sie liebt, am wenigsten will er sich sein Urtheil vorschreiben lassen. Das ist Jenem gerade recht; unsicher, wie er sich in ästhetischen Dingen einmal fühlt, liebt der Engländer directe Belehrung. Wie er die Rheingegenden nicht ohne seinen Murray, so genießt er auch Beethoven nicht vollständig ohne „*Synoptical Analysis*“.

Kehren wir zu unserm Publicum zurück. Das Stück ist zu Ende. Es wird applaudirt, wenngleich kühler als bei uns. Nicht der laute Beifall, etwas Anderes, schwer zu Definirendes ist es, was wir vermissen: der stille, inwendige Applaus der Hörer während des Stückes. Bei einem genialen Uebergang, einer ergreifenden Melodie, welch bewegtes Murmeln des Verständnisses, welch leises Wetterleuchten der Empfindung in einem deutschen Concertsaal! In England nichts davon. Wenn mir in den besten englischen Concerten oft etwas abging, so erklärte ichs mir damit, daß die Atmosphäre nicht die gewohnte Menge künstlerischen Sauerstoffs enthielt.

Für das Verletzende, was in einer unschicklichen Zusammenstellung von Musikstücken liegt, fehlt den Engländern die künstlerische Empfindlichkeit. Sie finden es ganz in der Ordnung, wenn nach der „Fidelio“-Ouverture „Mädle ruck, ruck, ruck“ oder das Papataci-Terzett von Rossini gesungen wird, darauf ein Concert von Sebastian Bach und ein Divertissement von Henri Herz folgt.

Was ich von deutschen Musiklehrern in London über die musikalische Jugend erfahren konnte, ging übereinstimmend dahin, daß diese oft mit dem correctesten Eifer über eine gewisse natürliche Stumpfheit der musikalischen Empfindung nicht hinauskomme.*) Ob an dieser, für die Musik so entscheidenden Stumpfheit der Nerven, der durch Generationen fortgesetzte, vor fünfzig Jahren noch ganz unmäßige Genuß geistiger Getränke in allen Classen der englischen Gesellschaft mitschuldig sei, wagen wir nicht zu beurtheilen. In England selbst hörten wir von Künstlern die Ansicht vertheidigen. Der Mangel an feinem Tonsinn ist nicht ohne Analogie auf anderen Kunstgebieten. Neuere Untersuchungen sollen dargethan haben, daß ein auffallend großes Percent der englischen Bevölkerung „farbenblind" sei, d. h. gewisse Farben nicht von einander unterscheide.

Unglücksfälle auf englischen Eisenbahnen, dadurch hervorgerufen, daß sonst achtsame Bahnwächter die rothen von den grünen Signalen nicht zu unterscheiden vermochten, gaben Veranlassung, dies Phänomen näher zu untersuchen. Das Eisenbahnpersonal wird nunmehr darauf hin geprüft, ob es nicht von Natur „farbenblind" sei. Von dem Londoner Concertpublicum sind immer einige Bänke zuverlässig tonblind. Ein gebildeter englischer Gentleman versicherte einen meiner Freunde, daß es ihm unmöglich sei, die Melodien der beiden englischen Volkshymnen („*God save the Queen*" und „*Rule Britannia*") von einander zu unterscheiden. Ein ähnliches Bekenntniß legte vor einigen Jahren sehr unwillkürlich die Bevölkerung einer bedeutenden englischen Fabriksstadt ab. Man gab die dort noch wenig bekannte *C-moll*-Symphonie von Beethoven. Bei dem glänzend feierlichen Hereinbrechen der drei *C-dur*-Accorde im Finale erhoben sich einige Zuhörer, in der Meinung, es sei der Anfang der Volkshymne, und siehe da – das halbe Publicum erhob sich ehrfurchtsvoll mit, und hörte den Satz stehend zu Ende.

Wie übel die englische Sprache mit ihren Zischlauten und gequetschten Gaumenvocalen den Gesang unterstützt, bedarf kaum der Auseinandersetzung. Der englische Sänger hat fortwährend nur die Wahl, ob er richtig, echtenglisch aussprechen oder ob er einen schönen Ton bilden wolle. Eines von beiden muß jeden Augenblick geopfert werden. Eine der größten Autoritäten im Fach der Gesangskunst und ihrer Physiologie, Manuel Garcia, erfreute mich durch seine vollständige Bestätigung dieser Ansicht. Die Eng-

---

*) In dem köstlichen Sittenbild „Hanns Ibeles" erzählt Johanna Kinkel die tragi-komischen Erfahrungen eines Clavierlehrers in England. Gottfried Kinkel versicherte mir, daß diese Mittheilungen vollständig aus den eigenen Erlebnissen seiner verstorbenen Frau geschöpft und in keinem Zuge erfunden oder übertrieben sind.

länder, fügte er treffend hinzu, haben „graue“ Vocale, von unbestimmtem Klang, wie sie einen Himmel von grauer unbestimmter Farbe haben. Der
180 Gesang aber bedarf lichter, entschiedener Farben. Die physiologische Thätigkeit, deren es zur Erzeugung eines reinen, schönen, namentlich hohen Tones bedarf, ist in vielen Fällen ganz unvereinbar mit dem Zungen- und Gaumen-Manöver der correcten englischen Aussprache. Der lyrische Gesang findet obendrein in der englischen Prosodie eine Schranke, die unseres
185 Erachtens noch zu wenig Beachtung fand: wir meinen den großen Mangel an weiblichen Endungen und namentlich weiblichen Reimen im Englischen*). Die schönsten Lieder von Schumann, Mendelssohn, Robert Franz, können ohne empfindliche Alterirung der Musik nicht ins Englische übertragen werden, und so dürfte auch dieses poetische Gebiet der
190 deutschen Kunst den Briten ein unbekanntes bleiben.

Außer der geringeren Naturbegabung für Musik ist es aber noch ein zweiter, künstlicher Factor, der dem englischen Musikleben so oft die echte Weihe nimmt. Das ist der kaufmännisch practische Geist, der sich in England auch an die flüchtigen Sohlen der Kunst heftet. Von seiner großartigen Seite haben
195 wir dies Zusammenwirken musikalischer und kaufmännischer Anstrengung in den Händelfesten kennen gelernt. Das eigentliche Concertwesen bringt schon Bedenkliches. Da sind zuerst die sogenannten Monstre-Concerte (eigentlich Benefice-Concerte), gegen die Mancher mit Recht loszieht, ohne deren wahren Grund zu kennen. Die Monstre-Concerte sind wesentlich eine
200 auf die Provinzbewohner berechnete Speculation. Die Abgeschmacktheit, volle fünf Stunden hintereinander das bunteste Durcheinander von Musik zu machen, 25 bis 35 verschiedene Nummern und Namen, ist nicht etwa eine nothwendige Concession an den Geschmack des Londoner Publicums (das allerdings eine derbe Tracht Musik verträgt), sondern eine musikalische
205 Abfütterung von Provinzialisten, welche für ihre Guinee Alles beisammen haben wollen, was London an musikalischen Notabilitäten bietet. Wenn der Pächter Smith aus Worcester oder der Fabrikant Black aus Manchester für zwei Tage mit Frau und Töchtern nach London kommt, so will er in Einem

---

*) Das vielcomponirte Heine'sche Gedicht:
210 „Auf ihrem Grab da steht eine Linde,
Da pfeifen die Vögel im Abendwinde“
lautet z. B. in einer der getreuesten Uebersetzungen (von Julian Fane):
„Above their grave a Linden grows,
Birds sing, and through it the balm-breeze blows.“
215 So werden von den weiblichen Endreimen mindestens die Hälfte männlich durch die englische Uebersetzung.

Concerte Joachim, Pauer, Piatti, Formes, Trebelli etc., er will Orchester und Clavier, Classisches und Modernes in größten Portionen genießen. Der Mann hat unstreitig etwas vom Karaiben, mit dem Unterschiede, daß er bar zahlt.
220 Die Monstre-Concerte oder Concerte für Ungeheuer, wie sie z. B. die Jubilar-Pianistin Frau Anderson oder der Componist J. Benedict alljährlich veranstaltet, werden mehrere Wochen zuvor in den Zeitungen annoncirt. Aber nicht etwa einmal in jedem Blatt, sondern meistens in fünf bis sechs Inseraten hintereinander.
225 Das erste Inserat lautet z. B.: „Mr. Benedict's Morgenconcert findet am so und so vielten unter Mitwirkung von Joachim, Jaell, Trebelli, Tietjens etc. etc. statt." Gleich darunter als zweites Inserat: „Herr Joachim wird in Benedict's Morgenconcert etc. etc." Drittes Inserat: „Signora Trebelli wird in Benedict's Morgenconcert etc. etc." Kurz, es wird nichts versäumt, daß
230 man zu rechter Zeit den Kopf von Mr. Benedict's Morgenconcert gehörig voll habe. Für die Sänger sind die Londoner Concerte eine reiche Einnahmsquelle, die fremden werden vom Concertgeber, die einheimischen außerdem von den Verlegern besoldet. Dies Verfahren ist ganz eigenthümlich. Hat der Verleger N. N. eine neue Romanze veröffentlicht, so stellt er sie unter die Protection ei-
235 ner beliebten Concertsängerin. Dieser zahlt er nicht nur für den jedesmaligen öffentlichen Vortrag der Romanze ein bestimmtes Honorar, er gibt ihr auch gewisse Percente von jedem Exemplar, das er absetzt. Meist sind es zwei Pence, die von jedem verkauften Exemplar für den Sänger oder die Sängerin abfallen. Miß Sainton-Dolby, welche sogar einen Sixpence erhält, soll
240 im Laufe Einer Saison gegen 800 Pfd. St. von den verschiedenen Verlegern eingenommen haben. Um noch mehr zum Ankauf zu locken, läßt der Verleger jedes Exemplar eines *„Favourite song"* mit dem eigenhändigen Namenszug des Sängers oder der Sängerin schmücken, die es musikalisch in die Kost genommen. Manche Sänger sind von einem Verleger förmlich gemiethet, sie
245 dürfen nur seine Verlagsartikel singen und keine anderen. Der Künstler ist in diesem Fall der singende Dienstmann seines Verlegers.

Wir haben Hallé's Beethoven-Matinéen erwähnt, denen – wir sind davon überzeugt – ein echt künstlerisches Bestreben zu Grunde liegt. Allein Herr Hallé hat nebenbei eine „revidirte Ausgabe" der Beethoven'schen
250 Sonaten publicirt, welcher nicht das geringste eigene Verdienst zu statten kommt. In dieser Ausgabe werden nun sämmtliche von Hallé vorzutragenden Sonaten an der Kasse und im Concertsaal feilgeboten, und da Gelegenheit nicht blos Diebe, sondern auch Kunstkenner macht, so verkauft man eine Masse von Exemplaren. Ob nun Herr Hallé oder sein Verleger der
255 eigentliche Veranstalter dieser Concerte sei: beide haben ein doppeltes Ge-

schäft gemacht. Solche und viel schlimmere Mesalliancen zwischen Kunst und Schacher sind in England an der Tagesordnung und gelten nicht für anstößig. Wir wollen lieber nicht allzuviel davon erzählen. Da der Künstler in England schnell und reichlich verdienen kann, so geräth er in eine Hast
260 des Erwerbes, welche seine poetische Glorie traurig abschwächt. Wo das Publicum der Musik überwiegend äußerlich gegenübersteht, da kann es auch nicht ausbleiben, daß der Virtuose, der Verleger, der Lehrer, ihre Kunst als Geschäft ansehen und betreiben.

Ein gesuchter Clavierlehrer in London erhält in der Regel eine Guinee
265 für die Lection, ein Einkommen, wovon seine Collegen in Deutschland keine Ahnung haben. Dafür haben sie auch kaum eine Vorstellung von der Mühsal, die es kostet, sich in London so hoch emporzuschwingen, und dann auf der Höhe zu erhalten. An einem Londoner Claviervirtuosen kann man erfahren, was arbeiten heißt. Hat er seine acht bis zehn Lectionen im Tage gegeben,
270 so kann ihm wol die Freude an der Musik vergehen. Dennoch darf er sich zu Hause noch keine Ruhe gönnen, denn will er nicht außer Mode kommen, muß er häufig in öffentlichen Concerten auftreten. Durch welche Hexerei diese Herren noch Zeit zum Ueben finden, wissen wir nicht; das aber wissen wir, daß jeder fashionable Künstler, der jahrelang in London weilt, in dem
275 technischen und wol auch in dem besseren Theil seiner Kunst zurückgeht. Wir kennen einen sehr gesuchten deutschen Clavierlehrer in London, einen liebenswürdigen, gebildeten Mann, der uns selbst gestand, daß er nach einem zehnjährigen Aufenthalt in London noch nicht dazugekommen sei, die Westminster-Abtei zu besuchen. Daß so etwas auch nur möglich ist, wirft ein
280 seltsam trübes Licht auf das Künstlerleben in London.

Ungern schließen wir unsere „englischen Suiten" mit einem Blicke in den kranken Kern dieses äußerlich so großartigen und glänzenden Organismus. Allein England wäre eben nicht mehr England, hörte es in irgend einem Lebenszweige auf, das Land der Widersprüche und Gegensätze zu sein.
285 Eduard Hanslick.

Lesarten *(WA Berliner Musik-Zeitung Echo 1862, 371–372 und 377–380)*

gesperrt] *nicht gesperrt grundsätzlich*
Publicum] Publikum *grundsätzlich, Ausnahme: Zeile 98, 132 und 139*
2) **IX.**] *entfällt*
12) *Ed. H.] entfällt*
15f.) ohneweiters] ohneweiteres

20) der Arbeiter] Der Arbeiter
43) Null*).] Null. *Fußnote entfällt*
52f.) Thatsache. *Absatz* Dem] *ohne Absatz*
54) singen:] singen;
63) Branntwein] Brandwein
67) Proceß,] Prozeß,
71) Shakspeare's] Shakespeare's
72) Partien] Parthieen
75f.) fehlt. *Absatz* An] *ohne Absatz*
81) wol] wohl
85) überhaupt,] überhaupt
88) schmälern … allein] schmälern; allein
93) *Es-dur-*] *Esdur-*
95f.) geschehe. *Absatz* Werfen] *ohne Absatz*
107) verwerfen.] verwerfen. (Schluß folgt.)
108) Es] **Musikalisches aus London.** (Schluß). (Naturanlage. – Seltsamkeiten. – Speculation und Humbug.) Es
110) *entendre.*"] *entendre*".
116) wie R.] wie
124f.) *Analysis*". *Absatz* Kehren] *ohne Absatz*
133f.) enthielt. *Absatz* Für] *ohne Absatz*
136) -Ouverture] -Ouvertüre
139f.) folgt. *Absatz* Was] *ohne Absatz*
146) Classen] Klassen
151f.) unterscheide. *Absatz* Unglücksfälle] *ohne Absatz*
162) *C-moll-*] *Cmoll-*
164) *C-dur-*] *Cdur-*
185) wir] Wir
188) Robert F r a n z ,] *entfällt*
192) Factor,] Faktor,
205) Guinee] Guinée
208) E i n e m] einem
219) bar] baar
224f.) hintereinander. *Absatz* Das] *ohne Absatz*
225) z. B.:] z. B.
226) vielten] vielten,
227) „Herr] „Hr.
236) gibt] giebt
237) Percente] Procente

246f.)	Verlegers. *Absatz* Wir] *ohne Absatz*
249)	Herr] Hr.
254)	Herr] Hr.
255)	sei:] sei,
263f.)	betreiben. *Absatz* Ein] *ohne Absatz*
264)	Guinee] Guinée
270)	wol] wohl
273)	Herren] Hrn.
275)	wol] wohl
280f.)	London. *Absatz* Ungern] *ohne Absatz*
285)	E d u a r d H a n s l i c k.] E. Hanslick.

Lesarten *(WA Conc. II, 511–517 unter* **Musikalisches aus London. (1862).** *Kapitel* **Naturanlage. – Seltsamkeiten. – Speculation und Humbug***)*

1–3)	**Musikalisches** ... Humbug.)] **Naturanlage. – Seltsamkeiten. – Speculation und Humbug.**
12)	*Ed. H.*] *entfällt*
28f.)	erwidert] erwiedert
35f.)	Balfe). *Absatz* Die] *ohne Absatz*
43)	Null*).] Null. *Fußnote entfällt*
75f.)	fehlt. *Absatz* An] *ohne Absatz*
78)	bemerkten] bemerken
80)	In der] Zu der
81)	wol] wohl
107f.)	verwerfen. *Absatz* Es] *ohne Absatz*
132)	ichs] ich's
151f.)	unterscheide. *Absatz* Unglücksfälle] *ohne Absatz*
169f.)	echtenglisch aussprechen] echt englisch aussprechen,
192)	künstlicher] künstlerischer
193)	practische] praktische
201)	hintereinander] lang
219)	bar] baar
224f.)	hintereinander. *Absatz* Das] *ohne Absatz*
240)	Einer Saison] einer Saison
247)	Wir haben] Ich habe
247f.)	– wir sind davon überzeugt –] *entfällt*
252)	Kasse] Casse

270) wol] wohl
275) wol] wohl
278) dazugekommen] dazu gekommen
281) schließen wir unsere] schließe ich meine
282) und glänzenden] *entfällt*
285) Eduard Hanslick.] *entfällt*

Presse, 8. 11. 1862

Hofoperntheater.

(„Templer und Jüdin". – Herr Hölzel als Tuck.)

Ed. H. Es gibt Opern, die, nachdem sie in der Kunstgeschichte längst einen gesicherten Platz eingenommen, noch immer eigenthümliche Localschicksale haben. Dahin gehört Marschner's „Templer und Jüdin". Dies Werk war bereits an zwei Jahrzehnte ein musikalischer Liebling in ganz Deutschland, als es (im Jahre 1849) am Wiener Hofoperntheater zur ersten Aufführung gelangte.

Die Aufnahme der Oper, die nur eine Wiederholung erlebte, war damals so peinlich kühl, daß sie einer förmlichen Ablehnung nahekam. Der Fall war noch in keiner deutschen Stadt vorgekommen, und die Verehrer Marschner's hatten sich gut trösten, daß die ungenügende Besetzung der beiden Titelrollen einen großen Theil der Schuld getragen.

Vor wenigen Tagen, also vierzehn Jahre nach jener zweiten und letzten Aufführung, wurde „Templer und Jüdin" dem Wiener Publicum neuerlich vorgeführt. Die Oper erfuhr eine ungleich bessere, stellenweise sogar sehr warme Aufnahme, der Eindruck des Ganzen blieb aber gemischt und unentschieden. Ein bedauerlicher Zwischenfall, dessen wir später erwähnen, dürfte abermals die Wiederholungen von „Templer und Jüdin" unbestimmt vertagen. Wir hatten diesmal einen größern Erfolg erwartet. Nicht nur waren gerade die letzten vierzehn Jahre für den musikalischen Geschmack der Wiener sehr einflußreich und dem Verständniß deutscher Musik äußerst günstig gewesen, es lag überdies in dem erfreulichen Erfolg des wiederaufgenommenen „Hanns Heiling" speciell für Marschner eine günstige Vorbedeutung.

Sollte durch Beck und Frau Dustmann, welche den halbverschollenen „Heiling" zu neuem Leben erweckt, nicht das Gleiche für den „Templer" zu hoffen sein? Hat jene Oper nicht die gleichen musikalischen Schwächen

wie diese, und diese nicht dieselben Reize wie jene? So dachte die Direction und wir diesmal mit ihr. Ja, es schienen uns einige Momente sogar zum Vortheil des „Templer" zu sprechen. „Hanns Heiling", nach Styl und Anlage allerdings ein einheitlicheres Kunstwerk als der „Templer", gehört einem uns fernliegenden Ideenkreise der romantischen Periode an. Ueber- und unterirdische Mächte spielen hier wunderlichen Schabernack; Gnomen und Zwerge drängen sich gespenstisch zwischen arglosen Menschenkindern; ein abenteuerliches Zwielicht läßt Spuk und Wirklichkeit beängstigend in einander flimmern. Im Gegensatz zu diesem Zaubermärchen spielt der „Templer" auf realem Boden; sein Banner ist das historische, dem unzweifelhaft die nächste Zukunft der großen Oper gehört.

Dabei bietet er der dramatischen Kunst tiefere Aufgaben, der Scene ein reicheres, bunteres Leben. Worin besteht wol die Schwäche dieser Oper dem bescheideneren „Heiling" gegenüber? Wir glauben in dem unglücklichen Bau des Textbuches und der ermüdenden Ausdehnung der musikalischen Hauptnummern.

Die Handlung ist nahezu unverständlich. Wir sehen eine Reihe farbenfrischer Scenen vor unseren Augen abspielen, denen der motivirende Zusammenhang fehlt. Wer nicht im Geiste diesen Farbenskizzen die ausgeführten Gemälde aus Walter Scott's Roman zu substituiren und den historischen Zusammenhang sich rückzurufen vermag, der steht in diesem Tumult von Sachsen und Normanen, von Tempelherren und Geächteten, von Anhängern und Gegnern Richard's Löwenherz, bald hilflos und verwirrt. Ursprünglich war der dramatische Zusammenhang der Oper durch die reichliche Einführung gesprochenen Dialogs deutlicher. Isaak, Rowena, Löwenherz, Locksley hatten ganze Scenen zu sprechen und fast nichts zu singen; sie wurden größtentheils durch Schauspieler besetzt. Das von der Zeit immer dringender erhobene Verlangen nach Beseitigung des Dialogs in der Oper veranlaßte Marschner vor wenigen Jahren, Recitative hinzuzucomponiren. Consequent war er dabei nicht, denn die lange Scene Tuck's mit dem schwarzen Ritter bleibt nach wie vor gesprochen, und selbst der Narr motivirt sein zweites Lied noch immer mit einer sehr überflüssigen Vorrede. Die Hauptrollen hingegen sind gegenwärtig durchaus gesungen.*) So hat der Hörer viel

*) Marschner hat sich bei der zweiten Bearbeitung nicht an den Recitativen genügen lassen, er glaubte mitunter ziemlich ausgedehnte Ariososätze, Verlängerungen einiger Ensembles u. dgl. setzen zu müssen, die sämmtlich an den bekannten Uebeln seiner alt und geschwätzig gewordenen Phantasie leiden. Esser hat sehr wohlgethan, davon so wenig als möglich aufzunehmen und sich überwiegend an die ältere Partitur zu halten.

von der früheren Verständlichkeit der Handlung eingebüßt, ohne dafür die Einheit einer durchaus gesungenen Oper zu gewinnen.

Marschner's Musik zu „Templer und Jüdin" findet in dem Schrei-
70 ber dieser Zeilen vielleicht einen allzuwarmen Anwalt, da er den Eindruck dieser Oper zu seinen schönsten Jugenderinnerungen zählt. Es ist besser, dies gleich herauszusagen. Wer in der Zeit glücklichster Jugendträume diese Zaubertöne deutscher Romantik in sich aufgenommen, mit diesen Melodien sich zu Bette gelegt hat, und dann aus dem Schlummer aufgefahren ist, um
75 die schöne Jüdin zu retten, der vermag später die Silberfäden dieser Erinnerung nur schwer mit dem scharfen Stahl des Urtheils zu durchschneiden. Die Reize der ihm einst so mächtigen Fee dünken ihm unverwelklich, und selbst für ihre Schwächen bewahrt er eine Art schonender Zärtlichkeit. Taucht diese Jugendliebe in späteren Jahren leibhaftig irgendwo auf und
80 übt auf Andere nicht den gleichen Zauber, so scheuen wir uns beinahe, zu untersuchen, an wem die Schuld liege. „Sind wir oder ist die Musik älter geworden?" fragte mich nach der Vorstellung eine geistreiche Freundin von damals. Ich denke, beide wurden es mit einander. Als Marschner's Opern, neben jenen Weber's, zuerst erklangen, da war auch das musikalische
85 Deutschland jung. Ob nicht der „Templer" und das Wiener Publicum – am letzten Dienstag noch – einander besser verstanden, hätten sie in der Jugend Freundschaft geschlossen? Sie haben sich zu spät kennen gelernt.

Indeß glauben wir auch hinter dem leichten Schleier individueller Vorliebe den wahren Werth der Oper deutlich genug zu erkennen, um sie noch immer
90 für eine Zierde des deutschen Repertoires zu halten. Wie viele Opern besitzen wir denn, an denen wir uns ganz ungetrübt zu freuen vermögen? Der „Templer" enthält eine reizende Fülle anmuthiger und charakteristischer Musik, Schwung und Prägnanz des dramatischen Ausdrucks, und über dem Allen die Weihe echtesten deutschen Künstlersinns. Wagner's Theorie, daß
95 man die Melodie tödten und die Form auflösen müsse, um dramatische Musik zu schaffen, findet in der größeren Hälfte der Marschner'schen Oper die sprechendste Entgegnung.

Gleich beim Heben des Vorhangs tritt uns ein lebensfrisches, stimmungsvolles Bild entgegen, das die ganze kräftige Waldromantik des Scott'schen
100 Romans wiedertönt. Es sind uns wenige Opern bekannt, die sich einer so vortrefflichen Introduction rühmen könnten. Dann das Lied des Narren, mit seiner tröstlich schmeichelnden Weise, der geniale Humor des Waldbruders Tuck, die wuchtige Kraft des Sachsenchores! Es folgen die pathetischen Scenen: Rebecca's leidenschaftsvolles Duett mit dem Templer und das weh-
105 müthig zarte mit Ivanhoe. Sachsen und Normanen stellen sich feindlich ein-

ander gegenüber. Wie scharf sind die beiden Schlachtgesänge musikalisch charakterisirt: das Kriegslied der Sachsen wild, trotzig, ungeschlacht, die Tonart *G-moll*; jenes der Normanen ritterlich, kühn, gewandt, die Tonart *D-dur*. Das nun folgende Getümmel ist ein allzu lang ausgesponnenes
110 Finale des ohnehin sehr langen Actes.

Der zweite Act führt uns wieder in den grünen Wald, der von dem Jagdlied Tuck's und seiner abenteuerlichen Gesellen lustig erschallt. Die Begrüßung Richard's Löwenherz durch Ivanhoe („Es ist dem König Ehr' und Ruhm") hebt so frei und stattlich an, daß man den etwas süßlichen Mit-
115 telsatz der Arie hinnimmt. Die Scene wechselt; das Capitel der Tempelherren ist zu Gericht versammelt: aus dem feierlichen Ernst ihrer Chöre hebt sich Rebecca's Bitte: „Laßt den Schleier mir!" süß und innig empor. Die Gerichtsscene leidet freilich, wie die meisten großen Nummern der Oper, an musikalischer Ueberladung. Ivanhoe's Romanze zu Anfang des dritten Acts:
120 „Wer ist der Ritter hochgeehrt" hat in Deutschland die Popularität einer Volksweise erlangt. Das zweite Lied des Narren ist unbedeutend und etwas zu munter für den anwachsenden Ernst der Handlung.

Wir finden Rebecca im Kerker. Auf ihre etwas tonselige, mehr weiche als wahrhaft innige Preghiera folgt das Duett mit Guilbert, voll schwärmeri-
125 scher Melodie und dramatischer Gluth. Bedenklich ist es, daß die beiden wichtigsten und musikalisch breitesten Scenen sich in der Situation wiederholen, nämlich das Eindringen Guilbert's bei Rebecca (im ersten und dritten Act), dann die Gerichtsscene vor dem Capitel der Tempelherren als Finale des zweiten und des dritten Actes. Im letzten Finale ist gegen das frühere
130 Alles musikalisch gesteigert: die feierliche Todesstimmung, der Antheil des Volkes, Guilbert's verzehrende Leidenschaft („Im Fieber pocht mein Herz"), die rührende Ergebung der unschuldig Verurtheilten. Da kommt als Retter Ivanhoe, jubelnd fliegt ihm Rebecca entgegen. Guilbert fällt, die Jüdin ist gerettet und befreit. Doch nicht mit Tönen freudigen Entzückens scheidet sie
135 von uns. Still und gefaßt, mit erquicktem und dennoch gebrochenem Herzen verläßt sie mit ihrem alten Vater das Land. Der heimlich Geliebte hat für sie gekämpft – „was will die arme Jüdin mehr!"

All diese theils anmuthigen, theils erschütternden Bilder sind leider mit etwas verschwommenen Farben gemalt, und erzeugen in ihrer langen Rei-
140 henfolge einige Ermüdung. Das Schwelgen in Empfindung, das den Componisten nicht zum Schlusse kommen läßt, das ihn zu melodischer Monotonie, zu Ueberfüllung der Harmonie und des Orchesters treibt, rächt sich an der Totalwirkung des Werkes. Ein scenischer Uebelstand in den Finales zum zweiten und dritten Act liegt in der unvermeidlichen Unbeweglichkeit des

145 Chors, der, als zuschauendes Volk hinter die Gerichtsschranken gedrängt, die Handlung nicht zu beleben vermag. Diesem Uebelstand muß durch die Pracht und Massenhaftigkeit der Aufzüge (Marsch der Templer) begegnet werden, und durch eine lebendige, getreue Darstellung der bei Gottesgerichten üblichen Gebräuche und symbolischen Handlungen. Dieser Theil
150 der Ausstattung, sowie das kleine Ballet, war hier allzu ärmlich. In Berlin hat zu dem günstigen Erfolg dieser Oper vor einigen Jahren die treffliche Scenirung wesentlich beigetragen, ein Werk des sehr geschickten Regisseurs C. M. Wolf, früheren Opernsängers am Kärntnerthor-Theater. Die neuen Decorationen (von Brioschi) verdienen hingegen ungetheiltes Lob.
155 – „Templer und Jüdin" ging unter der Leitung des Capellmeisters Esser, der die Oper mit Liebe und Eifer einstudirt hatte, vorzüglich zusammen. Die Aufführung ist in den Annalen des Operntheaters noch dadurch wichtig, daß das Orchester zum erstenmal nach dem neuen (französischen) Diapason gestimmt war. Der Erfolg erwies sich äußerst günstig; die Oper hätte nach
160 der alten Stimmung, ohne wesentliche Aenderungen in Hauptpartien und ohne größte Anstrengung der Sänger, gar nicht gegeben werden können. Einige Unsicherheit in der Blechharmonie dürfte bald überwunden sein.

Die Direction des Hofoperntheaters verdient den wärmsten Dank für die Raschheit, womit wir diese wohlthätige Reform, welche wir gelegentlich noch
165 eingehender zu würdigen haben, durchgeführt. Wir zollen ihr diesen Dank ebenso gern als den andern für die Wiederaufnahme und glänzende Besetzung der Marschner'schen Oper. Die vorzüglichsten Kräfte – Künstler, wie sie gegenwärtig keine zweite Bühne in einer Oper zu vereinigen vermag – waren im Besitz der Hauptpartien.

170 Nach der künstlerischen Individualität der Frau Dustmann, ihrer besondern Eignung für die deutsche romantische Oper, endlich nach den Erfolgen, die sie an anderen Bühnen als Rebecca errungen, durfte man eine ausgezeichnete Leistung gewärtigen. In der That war die Rolle trefflich angelegt, der Gesang reich an gelungenen Momenten, der dramatische Aus-
175 druck von hinreißender Wahrheit und Leidenschaft. Daß trotzdem die Leistung der Künstlerin uns nicht durchweg befriedigte, lag an der stimmlichen Indisposition, unter deren unverkennbarem Einfluß Frau Dustmann die Scene betrat. Das Bestreben, diese Indisposition heroisch niederzukämpfen, verleitete Frau Dustmann zu einer übermäßigen Anspannung, welche
180 das weise künstlerische Maß, ja mitunter die Reinheit der Intonation beeinträchtigte. Die Partie der Rebecca, welche stets in leidenschaftlicher Aufregung zu singen und in anhaltend hoher Lage die Wogen eines brausenden Orchesters zu beherrschen hat, ist eine der anstrengendsten, wenn nicht die

anstrengendste schlechtweg, die das deutsche Opern-Repertoire kennt. Wir
185 zweifeln nicht, daß die Rebecca der Frau Dustmann bei einer nächsten Wiederholung den ungetrübten Glanz wieder erlangen werde, der ihr schon bei der Generalprobe eigen war.

Der Templer Guilbert des Herrn Beck war eine Leistung von strotzender Kraft und lebendigster Frische, dem Besten sich anreihend, was dieser von
190 der Natur so reichbegabte, dabei unermüdlich nach künstlerischer Vervollkommnung strebende Sänger bisher geboten. Mit zartem Ausdruck, in gewinnendsten ritterlichen Formen gab Herr Ander den Ivanhoe, mit wohlthuender Laune Herr Walter den Hofnarren Wamba. Herr Draxler sang die Partie des Comthurs unlustig und trocken; durch Herrn Schmid hätte sie
195 unendlich gewonnen. Die kleineren Rollen wurden durch Fräulein Lichtmay und die Herren Lay, Koch und Bähr sorgfältig dargestellt.

Herr Hölzel brachte in dem Waldbruder Tuck ein ergötzliches Charakterbild und sang insbesondere das erste Lied mit köstlichem Humor. Daß er die Farben etwas stark auftrug, erklärt sich aus einer ungewöhnlichen
200 Aufregung, deren Ursache am folgenden Tag nur zu bekannt wurde. Es war Herrn Hölzel nämlich untersagt worden, als „Tuck" mönchische Kleidung anzulegen und das erste Lied mit dem dazu gehörigen Originaltext zu singen. Noch in der Generalprobe sahen wir Herrn Hölzel in halb weltlicher Maske und hörten ihn einen vom Dichter und Componisten ungeahnten Un-
205 sinn singen. Das Lied des wackern Tuck lautet bekanntlich:

> „Der Barfüßlermönch seine Zelle verließ:
> *Ora pro nobis!*
> Er trägt auf der Schulter wol Bogen und Spieß –
> *Ora pro nobis*!" u. s. f.

210 Der Componist hat diesen launigen Gegensatz durch seine Musik ganz köstlich charakterisirt: in der ersten Zeile (dann der dritten) schmettert die Melodie munter und jagdlustig empor, um bei dem choralartigen, langsamen *„Ora pro nobis"* (2. und 4. Zeile) sich jedesmal fromm zu bücken. Der Darsteller muß natürlich diesen, das ganze Lied durchziehenden Gegensatz zwi-
215 schen munterer Jägerlust und gutmüthig simulirter Frömmigkeit in Spiel und Gesang so scharf als möglich auseinanderhalten.

Nun hatte man Herrn Hölzel diesen Text verboten, und das *„Ora pro nobis"* durch *„Ergo bibamus"* (Laßt uns trinken) (!) ersetzt.

Jedermann sieht ein, daß durch diese Aenderung nicht blos jede Wirkung
220 des Musikstücks vernichtet, sondern die ganze Scene in bodenlosen Unsinn verkehrt wird. Für einen Sänger, der mehr als eine geistlose Puppe ist, wird

die Darstellung der also abgeänderten Scene beinahe zur Unmöglichkeit. Herr Hölzel lieferte den augenscheinlichen Beweis hievon in der Generalprobe, deren erbärmlicher Effect ihn offenbar stark herabgemuntert haben
225 mag. Wie uns versichert wird, haben Director Salvi, Herr Hölzel und andere dem Theater nahestehende Personen wiederholte dringende Schritte gethan, damit man ihnen den ursprünglichen Text, wir er auf allen anderen*), sogar auf österreichischen Bühnen gesungen wird, freigebe. Diesen Bitten soll nicht willfahrt worden sein. Thatsache ist, daß Herr Hölzel
230 den Waldbruder Tuck vollkommen treu nach dem Originale sang und – seine Entlassung erhielt. Der ganze Vorgang ist zu einschneidend charakteristisch für unsere Bühnenverhältnisse, und möglicherweise zu weittragend, als daß eine öffentliche Stimme ihn stillschweigend übergehen könnte.

Herrn Hölzel in dem Act einer offenen Auflehnung gegen seine Vorge-
235 setzten beizustimmen, fällt uns natürlich ebensowenig ein, als das formelle Recht zu bezweifeln, nach welchem der ungehorsame Hofbeamte entlassen wurde. Die Hoftheater-Direction hätte ein ebenso vollständiges Recht gehabt, etwa die Darsteller der Tempelherren wegen des rothen Kreuzes auf dem Mantel zu entlassen, falls sie des Dienstes befunden hätte, dies rothe Kreuz
240 zu verbieten. Die disciplinäre Seite dieses Conflictes liegt ganz außerhalb unserer Sphäre, uns geht nur dessen künstlerische an. Vom künstlerischen Standpunkt muß es uns erlaubt sein, den Anlaß jenes Conflictes aufs tiefste zu bedauern. Ja, die bloße Möglichkeit jenes Anlasses beklagen wir als einen beschämenden Anachronismus. Denn nimmer hätten wir vermuthet,
245 daß man gegenwärtig noch in der Hauptstadt des constitutionellen Oesterreich harmlose Operntexte aus einem Gesichtspunkt maßregelt, der an die drolligsten Censur-Anekdoten aus dem Sedlnitzky'schen Regime erinnert. Die Wirkung jener Anekdoten auf die vaterländische Kunst und auf den Ruf Oesterreichs im Ausland war aber bekanntlich gar nicht drollig. Wir haben
250 jetzt den Fall vor uns, daß eines der ältesten, verdienstvollsten und beliebtesten Mitglieder des Hoftheaters einer Prüderie fadester Gattung zum Opfer gebracht werden muß. Wir wissen weder, noch forschen wir danach, welches Organ der ziemlich complicirten Hoftheater-Hierarchie es war, das jenes Verbot mit so verhängnißvoller Strenge aufrechthielt. Wir wissen nur, daß
255 die zweifelhafte Popularität der obersten Theater-Behörde dadurch nicht erhöht wurde, daß vielmehr principiellen Erörterungen über die Mission einer

*) Ein uns vorliegendes Textbuch der königlichen Hofoper in München enthält gleichfalls das *„Ora pro nobis"*, ein Beweis, daß selbst strengkatholische Länder in diesem Scherz nichts Gefährliches erblicken.

260 obersten Bühnenleitung neue Anregung, alten Wünschen und Bedenken ein neues Gewicht gegeben worden ist. Die kaiserliche Entschließung, welche den Wirkungskreis des Staatsministeriums normirt, stellt unter dessen Obsorge auch „Kunst und Kunstinstitute". Sollte es nicht bald an der Zeit sein, das erste Schauspielhaus und die erste Opernbühne Deutsch-
265 lands wirklich als „Kunst und Kunstinstitute" zu behandeln? Wir würden dann nicht ermangeln, statt: *„Ora pro nobis!"* zu singen: *„Ergo bibamus!"*

Lesarten *(WA MO 1, 79–83 unter* Aus Deutschlands romantischer Schule*)*

Marschner] Marschner *grundsätzlich*
„Templer und Jüdin"] Templer und Jüdin *grundsätzlich*
„Templer"] Templer *grundsätzlich*

1–3) **Hofoperntheater.** … *Ed. H.*] *entfällt*
12f.) daß … getragen.] daß Marschner's Templer doch zu seinen Kunstwerken gehöre, denen gegenüber nur das Publicum durchfallen kann. *weiter ohne Absatz*
14) Vor … vierzehn] Genau vierzehn
15f.) Aufführung, … vorgeführt.] Aufführung wurde Templer und Jüdin dem Wiener Publicum von Neuem vorgeführt (1862).
16–20) Die Oper … erwartet.] Die Aufnahme gestaltete sich zwar ungleich besser, indeß blieb der Eindruck des Ganzen eigenthümlich gemischt, unentschieden, fremdartig.
20–24) Nicht nur … Vorbedeutung.] Und doch waren diese vierzehn Jahre für das Verständniß deutscher Musik in Wien von günstigem Einfluß gewesen und der erfreuliche Erfolg des wieder aufgenommenen Hans Heiling eine gute Vorbedeutung für den Templer. *weiter ohne Absatz*
26–28) Sollte … sein?] *entfällt*
29) Reize] Rechte
29f.) So … ihr.] *entfällt*
30) uns] mir
31) „Hanns Heiling",] Hans Heiling,
35) arglosen Menschenkindern;] arglose Menschenkinder;
36) in einander] ineinander
38f.) unzweifelhaft die nächste] unzweifelhaft die Gegenwart, wahrscheinlich auch die nächste

39f.) gehört. *Absatz* Dabei] *ohne Absatz*
42) „Heiling"] Heiling
42) Wir glauben] Ich glaube
50) Normanen,] Normannen,
53) Dialogs] Dialoges
56) Dialogs] Dialoges
65f.) Esser ... halten.] *entfällt*
68) durchaus] *nicht gesperrt*
74) dann ... ist,] aus dem Schlummer auffuhr,
77) ihm einst] einst
84) Weber's,] *nicht gesperrt*
85f.) Publicum ... besser] Publicum sich besser
88) glauben wir] glaube ich
94) Wagner's] *nicht gesperrt*
99) Scott'schen] Walter Scott'schen
105) Normanen] Normannen
107) Sachsen] *nicht gesperrt*
108) Normanen] Normannen
112) Tuck's] Tuck's
116) versammelt:] versammelt;
119) Acts:] Actes:
122f.) Handlung. *Absatz* Wir] *ohne Absatz*
123) Auf ihre] Auf ihr
125) Gluth.] Glut.
133) entgegen.] entgegen. *Texteinschub in MO 1:* Die Scene hat dramatisch die größte Aehnlichkeit mit dem Zweikampf für Elsa in Wagner's Lohengrin. Für meine Empfindung übertrifft die Marschner'sche Musik nicht nur an Reichthum der Erfindung, sondern auch an Tiefe und Spannung des Gefühls die analoge Scene bei R. Wagner. –
137) mehr!"] mehr?"
137f.) mehr!" *Absatz* All] *ohne Absatz*
138) All] All'
139) gemalt,] gemalt
143–266) Ein ... *bibamus!"*] *entfällt*

Presse, 15. 11. 1862

Händel's „Messias" und Jubiläum der „Gesellschaft der Musikfreunde".

Ed. H. Fünfzig Jahre sind es, daß die „Gesellschaft der österreichischen Musikfreunde" sich in Wien constituirt und ihre Gründung mit der Aufführung eines Händel'schen Oratoriums gefeiert hat. Ein halb Jahrhundert treuen Zusammenhaltens, Strebens und Wirkens, – kann es einen erfreulicheren, solideren Anlaß zu festlichem Erinnern geben? Die musikalische Feier dieser goldenen Hochzeit mit Apollo bestand in der Aufführung von Händel's „Messias". Es sah dabei recht festlich aus. Der große gedrängt volle Redoutensaal, von zahlreichen Lustern beleuchtet, die singenden Damen im weißen Kleid, und die Herren wenigstens so festlich, als ein Herr heutzutage aussehen kann, und vor ihnen, gleichsam als Schutzheilige, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und der unvergeßliche Erzherzog Rudolph, der „Gesellschaft" erster und werkthätigster Schirmherr. Ein schmetternder Tusch von Trompeten und Pauken – der Kaiser und die Kaiserin, umgeben von zahlreichen Gliedern des Herrscherhauses, erscheinen unter jubelndem Zuruf in der großen Loge. Da tritt Anschütz vor und spricht einen Prolog von Joseph Weilen. Noch immer derselbe Wohllaut, dieselbe Wärme und Ueberzeugungskraft, die diesem ehrwürdigen Künstler so wunderbar treu bleibt. Herbeck klopft ans Pult, die weißen und die schwarzen Heerschaaren rauschen auf, und die feierlichen Harmonien der „Messiade" ertönen. Die Wahl des Oratoriums konnte keine bessere sein. Gerade der „Messias", Händel's berühmtestes und wol auch vollendetstes Werk, ist in Wien am wenigsten bekannt und seit einer langen Reihe von Jahren nicht aufgeführt worden.

Händel hat sich in seinem „Messias" ein Denkmal, nicht blos als Tondichter, sondern zugleich als frommer, bibelfester Christ gesetzt. Denn der Text ist von ihm selbst aus den Stellen der heiligen Schrift zusammengestellt. „Glauben denn Eure Lordschaft," sagte Händel in seiner derben Biederkeit einem hochgestellten Mann, der ihm antrug, er wolle zum „Messias" den Text schreiben, „ich kenne nicht Gottes Wort, oder daß Eure Lordschaft Besseres schreiben werden, als die Apostel und Propheten?" Händel wollte keine eigentliche „Passionsmusik" geben; er faßte seine Aufgabe in freier, großer Weise, dergestalt, daß er einen Blick über die ganze Geschichte wirft, von den Verheißungen durch die Propheten an bis zum Erscheinen und Leiden des Heilands und die noch fortwirkenden Folgen seines Opfertodes. Er besingt

im ersten Theile die Verheißung des Messias, die Sehnsucht nach ihm, sein Erscheinen als Lehrer und Helfer; im zweiten Theil das Erlösungswerk, Leiden und Tod, Verbreitung der neuen Lehre, trotziges Auflehnen gegen sie,
40 endlicher Triumph „des Herrn und seines Christ, der da herrschet von nun an auf ewig“; im dritten Theil gläubige Zuversicht und Erwartung der Segnungen, welche das Christenthum für die Zukunft verheißt. Die musikalische Darstellungsweise ist vorwiegend lyrisch; das epische, erzählende Element tritt dagegen zurück; das dramatische bleibt, mit der einzigen Ausnahme des
45 Chors: „Er trauete Gott“, vollständig aus dem Spiele.

Dadurch gewinnt das Werk eine Größe und Einheit, eine gleichsam festgewurzelte Ruhe und Innigkeit, wie kein zweites, denselben Stoff behandelndes Werk. Alle kleinen genrehaften Züge sind vermieden, selbst die Person Christi ist nicht singend eingeführt, eine Klippe, an der sogar Beethoven schei-
50 terte. Die überwiegend lyrische, reflectirte Stimmung des „Messias“ konnte übrigens in solcher Einheit nicht ohne jeden Nachtheil festgehalten werden. Es fehlen diesem Oratorium die gewaltigen dramatischen Schlagschatten, und damit die Kraft charakteristischer Gegensätze, welche uns im „Judas Maccabäus“, „Simson“, „Belsazar“ hinreißen. Die Phantasie des Hörers fin-
55 det geringere Anregung im „Messias“, der eben die subjective Andacht, die Stetigkeit der Empfindung nicht durch Schilderungen äußeren Geschehens unterbrechen will. Die Mehrzahl der Händel'schen Oratorien sind eigentlich biblische Dramen, nur ohne scenische Darstellung; sie wirken mit der vollen Anschaulichkeit dramatischen Lebens. Indem der „Messias“ auf diese
60 Wirkung verzichtet, muß er, gegen den Ausgang hin, in eine Monotonie des Ausdrucks verfallen, der ungeschwächt Stand zu halten keine geringe Aufgabe ist. Abgesehen von dieser Einförmigkeit, welche in einem so engbegrenzten Kreis von Empfindungen nicht ganz ausbleiben kann, ist der Eindruck des „Messias“ auf jeden Hörer ein gewaltiger, läuternder, tiefgreifender. Die
65 Frömmigkeit erscheint hier in solcher Kraft und geistiger Gesundheit, es ist alles so echt, groß und ganz, daß man bewundernd fühlt, einem unvergänglichen Werke der Kunst und der Andacht gegenüber zu stehen.

Das Hauptgewicht der Wirkung liegt natürlich in jener Form, deren großartige Behandlung Händel als unerreicht in der Geschichte der Tonkunst
70 hinstellt, in den Chören. „Da schlägt er ein, wie der Donner“, sagt Mozart. Wer kennt nicht die gewaltigste aller Hymnen, das Alleluja, mit seiner packenden Rhythmik, seiner bei aller Kunst so durchsichtigen Polyphonie, seiner imposant anwachsenden Steigerung! Dies Alleluja steht an Volksthümlichkeit und blendender Pracht einzig da; an großartigen Seiten-
75 stücken fehlt es übrigens im „Messias“ nicht. Wie erschütternd fällt nach

der klagenden Arie des Altes der erhabene Trauergesang ein: „Wahrlich, er trug unsere Sünden!" Welche Charakteristik in dem Chor „Wie Schafe gehen", welche Feierlichkeit in dem „Wunderbar!" des ersten Theils. Nach dieser Richtung würden wir mit Beispielen des Großen und Kraftvollen kaum fertig werden. In den Arien dieses Oratoriums erhebt sich Händel vielfach über sich selbst. Die Mehrzahl derselben steht nämlich an Wärme und Innigkeit der Empfindung, an Freiheit von conventionellen Fesseln, über dem Durchschnitt dessen, was Händel in der Arieform zu bieten pflegt.

Wer nicht auf einen großen Namen hin in Bausch und Bogen bewundern will (wodurch doch eigentlich immer das wahrhaft Bewunderungswürdige desselben zu kurz kommt), der muß allerdings auch zwischen den Arien im „Messias" unterscheiden. Ein Theil derselben gehört zu jenen rein formalistisch erdachten, bei welchen der Text dem Meister nur als die Gelegenheit gilt, Musik anzubringen. Meist mit einem kräftigen Motiv beginnend (wie z. B. die Arie: „Alle Thale"), setzen sie sich in jener typischen, coloraturbehängten Steifheit fort, welche um die einzelnen Worte sich nicht viel kümmert. Wir möchten in diese Classe so ziemlich alle Arien des ersten Theils reihen, mit Ausnahme der letzten: „Er weidet seine Heerde." Wir sind durch die großen Nachfolger Händel's an eine viel individualisirtere, anschmiegendere Behandlung des Sologesanges, an eine freiere und wärmere Melodie gewöhnt, um uns für diese Ausdrucksweise aufrichtig zu begeistern. Selbst Autoritäten wie Chrysander und Gervinus werden uns nicht dahin bringen.*) Im Gegensatze zu dieser Classe von Arien weist aber gerade der „Messias" eine Reihe von Sologesängen auf, in denen Wort und Ton völlig Eins geworden, jede Note von Bedeutung, jede Wendung tief empfunden ist. Coloratur fehlt darin entweder ganz, oder sie ist doch höchst charaktervoll, wie die rauhen Gorgeggi des Basses in der gewaltigen Arie: „Warum toben die Heiden." Die Arie: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebet"; „Er weidet seine Heerde"; „Das Volk, das im Dunkeln wandelt"; die Alt-Arie: „Er ward verachtet" (besonders von dem Zwischensatz in *C-moll* an) gehören hieher,

---

*) Professor Gervinus, der neuerer Zeit als Vehmrichter gegen jede vermeintliche Händel-Verletzung umhergeht, findet als unbedingter Bewunderer der Händel'schen Arien auch, „daß Händel die feinsten, zartesten, leisesten, dem gemeinen Gehör unvernehmbare Aeußerungen der geheimsten, verborgensten Seelenregungen abzuhören verstand". Wir möchten ihn bescheidentlich erinnern, daß Händel selbst den individuellen Ausdruck seiner Gesänge mitunter sehr gering anschlug, indem er z. B. für manche der schönsten Nummern aus dem „Messias" Melodien aus seinen italienischen Liebesliedern (Madrigale von Mauro Ortensio unverändert, mitunter in derselben Tonart, verwendete. (Das Nähere siehe in Winterfeld's „Evangelischem Kirchengesang", III. Band.)

115 – bewundernswerthe Gesänge, wie sie kein zweites Oratorium des Meisters aufzuweisen hat.

Die Aufführung des „Messias“ gereichte der „Gesellschaft“ und ihrem Dirigenten, Herrn Herbeck, zu großer Ehre. Die Chöre (man wünscht sie bei Händel freilich immer noch stärker) wirkten voll Kraft und Feuer. Die
120 Sopranpartie sang Frau Passy-Cornet mit kleiner aber wohltönender Stimme, richtigem Ausdruck und einer technischen Schulung, die (wenn wir von dem eigenthümlich klagenden Aufschlagen der höheren Töne absehen) die höchste Anerkennung verdient. Herrn Olschbauer's Stimme war durch eine vorhergegangene Liedertafel (die besser verschoben geblieben
125 wäre) angegriffen und dadurch unsicher in den höheren Chorden. Vortreffliche Leistungen waren die des Fräuleins Bettelheim und des Herrn Panzer. Herr Herbeck hatte mit vollem Rechte die Mozart'sche Instrumentirung zu Grunde gelegt, ohne auf die Orgel zu verzichten. Im vollen Chor sehr wenig vernehmlich, war die Orgel (von Herrn Bibl gespielt) beim
130 Sologesang, und ganz besonders als Unterlage der Recitative, von trefflicher, stimmungsvoller Wirkung. Director Herbeck hatte im wohlverstandenen Interesse des Werkes (das selbst in England nicht vollständig gegeben wird), mehrere Nummern weggelassen. Leider war unter diesen Nummern auch der Chor: „Er trauete Gott“, dessen unvergleichliche dramatische Energie
135 wir um keinen Preis vermissen wollten. Für das Recht eines Dirigenten (der das Publicum zu Händel heranziehen, und nicht etwa von ihm abschrecken will), Kürzungen vorzunehmen, brauchen wir wol nicht erst aufzutreten.

Gegen Professor Gervinus, der in der Weglassung jeder Arie musikalische Tempelschändung sieht, führen wir ein Wort des alten Thibaut in
140 Heidelberg an. Einer der größten Händel-Verehrer und strengsten Puristen (Haydn und Mozart waren ihm schon unbequem), plaidirt Thibaut in seiner „Reinheit der Tonkunst“ für die Kürzungen, indem er Händel's Oratorien mit „einer Schachtel, worin Edelsteine in Baumwolle eingewickelt liegen“, vergleicht, und „diejenigen bedauert, welche sich zur unbedingten
145 Pflicht machen, ein Händel'sches Oratorium ganz zu geben, als ob sie damit recht etwas Wundersames zu Stande gebracht hätten“.

Die ernste musikalische Feier der Jubilar-Gesellschaft fand ein freundlich ergänzendes Nachspiel in der Abendunterhaltung, die sie im Sperlsaal veranstaltete. Wir fanden uns dadurch lebhaft an die Gepflogenheit englischer
150 Kunstvereine erinnert, welche (wie die *Society of fine arts*, die *Philharmonic* und die *London musical society*) zwei- bis dreimal jährlich ihre Mitglieder zu solchen Soiréen versammeln. Diese Abendunterhaltungen – die Engländer nennen sie in ihrer wunderlichen Fremdwörtersucht „*conversazione*“

– haben den Zweck, die Mitglieder, die sich meist nur aus den gedruckten Jahresberichten kennen, persönlich näher zu bringen und ihren geselligen Verkehr durch musikalische Productionen, kleine Kunstausstellungen, mitunter auch durch ein Tänzchen, lebhafter anzuregen. Vielleicht läßt sich aus dem, den „Musikfreunden" so gelungenen Versuch etwas Aehnliches entwickeln und zu periodischer Wiederkehr gestalten. Die Versammlung im „Sperl" vereinigte aufs glücklichste den Ton traulicher Ungebundenheit mit der unerläßlichen Eleganz und Feinheit der Formen. Die Zeit zwischen 9 und 11 Uhr war der Vorführung einiger gewählter Productionen gewidmet, welchen wir nur eine raschere Aufeinanderfolge gewünscht hätten. Ein Prolog von Joseph Weilen fand in dem mächtigen Organ und der schwungvollen Rhetorik der Frau Rettich beneidenswerthe Fittige. Das Gedicht selbst, sowie der sonntägige Concertprolog Weilen's, spricht wohlgesinnte und passende Betrachtungen in fließenden Versen aus; dennoch scheint es uns hohe Zeit, den gefälligen Barden auf die Gefahren einer so athemlosen Gelegenheitsdichterei aufmerksam zu machen.

Die Mitglieder des „Singvereins" brachten Mendelssohn'sche Chöre und Vocalquartetten; die Herren Olschbauer und Panzer erfreuten durch treffliche Liedervorträge. Die tiefhallenden Glockentöne Fräulein Bettelheim's wechselten mit dem lieblich trillernden Silberstimmchen der Frau Passy-Cornet. Damit auch der Instrumentalmusik ihr Recht werde, spielten Herr Hellmesberger und sechs Herren vom Conservatorium den ersten Satz des Beethoven'schen Septetts; es war das vollkommenste Gegentheil einer „bösen Sieben". Die Stunde irdischer Erquikkung war gekommen. An der Festtafel nahmen die Directions-Mitglieder, die Künstler vom Festconcert und eine kleine Zahl von Ehrengästen Platz. Es war ein freundlicher Anblick, Staatsmänner wie Schmerling, Graf Wickenburg, Burger, Baron Helfert, Graf Chorinsky u. A., in bunter Reihe zwischen Sängerinnen und Musikern Platz nehmen zu sehen. Den ersten Toast brachte Fürst Czartoryski auf Se. Majestät den Kaiser aus; nach ihm sprach der Vice-Präsident der Gesellschaft, General-Auditor v. Dratschmiedt, in würdigster Weise von dem Schutz, den die Kunst von der Regierung erwarte, und schloß mit einem Toast auf die Minister. Staatsminister Schmerling erwiderte darauf. Indem seine Rede unmittelbar an einen Gedanken des Prologs und hierauf an ein Wort aus Czartoryski's Toast anknüpfte, gewann sie sogleich die wohlthuende Färbung der Improvisation, und bereitete einer Fülle geistvoller Aperçus den rechten Boden. Der Staatsminister erinnerte an die politisch schwerbedrängte Zeit, in welcher die „Gesellschaft" sich constituirte, und wie seither die Geschicke Wiens

in den Kundgebungen des Vereins jederzeit ein so treues Echo gefunden, daß man denselben „ein Stück der Geschichte Wiens" nennen könne. Für
195 die nächste Zukunft der „Gesellschaft" eröffnete der Staatsminister die erfreulichste Aussicht. „Nicht mehr mit den bisherigen engen, unzulänglichen Räumen soll der Verein sich nothdürftig behelfen: ein neues, lichtes, geräumiges Haus soll ihm werden; für seine Productionen, unabhängig von jeder Gastfreundschaft, soll er bald im eigenen Hause, soll selber Gastrecht
200 üben". Die freudige Acclamation der Versammlung, als sie aus dem Munde des Staatsministers die Gewährung ihres dringendsten, zur Lebensfrage gewordenen Wunsches vernahm, wollte nicht enden. Und wahrlich, es war eine Rede nicht blos auf das Wohl, sondern für das Wohl der „Gesellschaft".

Die wenig beneidenswerthe Aufgabe, nach dem Staatsminister zu spre-
205 chen, war dem Directionsmitgliede Dr. Eduard Schön zugefallen. Dr. Schön bewährte im Toastsprechen dieselbe Festigkeit, die ihm im Urtheilsprechen nachgerühmt wird. Er verglich den Verein einem Salon, in welchem Frau Musica ihre „Freunde" seit 50 Jahren um sich zu versammeln pflege, und constatirte durch eine Erinnerung an die großen damit verknüpften
210 Künstlernamen, daß die hehre Hausfrau sich niemals „in schlechter Gesellschaft befunden". Sein Toast galt den Künstlern, die dem Vereine jemals nahe gestanden oder ihm gegenwärtig nahe stehen.

Noch zwei Toaste folgten unter lebhafter Zustimmung: Minister Graf Wickenburg brachte das Wohl der Direction aus, Schulrath Becker
215 das der Stadt Wien und ihrer Gemeindevertretung. Das Jubelfest, durch ein Oratorium eingeweiht, schloß wie sichs gebührt mit dem Walzer. Wer Händel liebt, muß auf einen Strauß gefaßt sein. Und nicht blos einer, sondern drei Prinzen des verewigten Walzerfürsten stellten sich abwechselnd an die Spitze des Orchesters, zu dessen Füßen die Gesellschaft der Musikfreunde
220 nun auch den Satz von dem Zusammenhang zwischen Tonkunst und Tanz mit glänzender Evidenz bewies.

Lesarten *(WA Conc. II, 247–250 unter* **Händel's „Messias" und das Jubiläum der „Gesellschaft der Musikfreunde"***)*

2) **Jubiläum] das Jubiläum**
3) *Ed. H.] entfällt*
11) als] als überhaupt
12f.) Schutzheilige, Gluck,] Schutzheilige, die Büsten von Gluck,

13f.) und der unvergeßliche] und dem unvergeßlichen
14f.) erster … Schirmherr.] erstem und werkthätigstem Schirmherrn.
18) Anschütz] *gesperrt*
23) wohl] wol
29) Händel] *gesperrt*
40) herrschet] herrscht
41) Erwartung] Erwartungen
45f.) Spiele. *Absatz* Dadurch] *ohne Absatz*
48) kleinen] kleinen,
49) Beethoven] *gesperrt*
64) läuternder,] *entfällt*
67f.) stehen. *Absatz* Das] *ohne Absatz*
71) Alleluja,] *nicht gesperrt*
80) Arien] *nicht gesperrt*
80) Händel] *gesperrt*
82) über] *nicht gesperrt*
83) Händel … Arieform] Händel in der Arienform
83f.) pflegt. *Absatz* Wer] *ohne Absatz*
89) Motiv] Motto
92) Theils] Theiles
96) diese] *nicht gesperrt*
97) Gervinus] Gervinus*)
98) bringen.*)] bringen.
114) Kirchengesang“,] Kirchengesang,“
117–131) Die … Wirkung.] *entfällt, weiter ohne Absatz*
137) wol] wohl
145) Händel'sches] Händelsches
147–221) Die … bewies.] *entfällt*

Presse, 26. 11. 1862

Concerte.

(Herr Tausig. – Philharmonisches Concert.)

Ed. H. Samstag Abends gab der Clavier-Virtuose Herr Tausig ein Concert im Musikvereinssaale. Sein Spiel hat unsere abfällige Meinung von
5 seinem ersten Auftreten her nicht umzustimmen vermocht. Wir bedauern dies um so aufrichtiger, als die Leistungen des Concertgebers von einer nicht

gewöhnlichen Begabung und einem außerordentlichen Fleiße zeugen. Seine Bravour, Kraft und Ausdauer sind erstaunlich, man würde sie dem zartgebauten Jüngling nimmermehr zutrauen. Gleichfalls erstaunlich ist sein Ge-
10 dächtniß, das ihm gestattet, eine lange Reihe der verschiedenartigsten Compositionen mit größter Sicherheit unmittelbar hintereinander vorzutragen. Auch Geist ist dem Spiele Herrn Tausig's nicht abzusprechen, wenn er sich gleich unmotivirt und kokett in starr einseitiger Form des Witzes geltend macht, den H e i n e ein „bloßes Niesen des Verstandes" nennt. Keine einzige
15 Vortragsnummer des Herrn T a u s i g hat uns mit einem reinen, befriedigenden oder gar tiefen Eindruck entlassen.

Peinlich berührt die Absichtlichkeit, mit welcher Herr Tausig die häßlichste aller möglichen Anschlagsarten cultivirt: das Stechen in die Tasten. Nicht nur in eigentlichen Bravourstellen, auch in Cantilenen, die weich und
20 gebunden erklingen sollen, liebt es Herr T a u s i g , gestreckten Fingers auf einzelne Töne mit einer Gewalt niederzustechen, die das Clavier förmlich wimmern macht. Ein andermal arbeitet er wieder, als gälte es, eingefrorne Töne aus dem Eis loszuhacken. Was sollen wir von dem Gehör eines Künstlers halten, der das heulende Metallgerassel der also mißhandelten Saiten
25 nicht vernimmt oder den es nicht stört? Wenn Herr Tausig vollends die ganze Meute seiner Bravour losläßt, welch ein Würgen und Quetschen, welch ein Erdrosseln der Töne! Könnten wir in dieser Kampflust das Ueberschäumen einer unbändigen Jugendkraft erblicken, wir würden auch mit ihren Maßlosigkeiten uns vertragen lernen. Allein nicht Ueberkraft, sondern im Gegen-
30 theil Blasirtheit ist der Grundcharakter von T a u s i g ' s Spiel. Mit jenen aufgeregten Metzeleien wechseln lange Perioden nachlässigster Gleichgiltigkeit; sind die Tasten eine Weile gestochen und geschlagen, so werden sie dann wieder in kaum vernehmlichem Pianissimo blos gestreift, getippt, gefegt. Die eigentliche gesunde Mitte, der ruhig singende Anschlag, fehlt. Es
35 taucht zwar manche Stelle auf, die nach Tonschönheit, ja nach Empfindung klingt, allein es währt niemals lange; eine einzige dröhnend herausgestochene Note – und der schöne Zusammenhang ist wieder vernichtet.

Sehr schön begann Herr Tausig das *„Andante spianato"*, von Chopin; wir erkannten die süße Stimme des Componisten, dieses Ariel des modernen Cla-
40 viers, jedoch die Furcht, die fürchtende Gewißheit, in einem der nächsten Tacte plötzlich aus der Stimmung geworfen zu werden, ließ uns auch hier mit einer Anspannung folgen, die jedes wahre, sichere Genießen ausschließt. Es ist der Fluch des Raffinements, daß man es auch dort noch heraushört, wo es vielleicht thatsächlich schweigt, daß man mit Einem Worte auch den
45 tugendhaften Regungen nicht mehr g l a u b t.

Herr Tausig hatte ein interessantes Programm zusammengesetzt. Beethoven's Sonate *Op.* 109 in *E-dur* gehört zu den seltenst gespielten. Schon deshalb mußte sie uns willkommen sein. Jedes Werk dieses Meisters, gehöre es auch nicht zu seinen bedeutenderen, übt eine magische Anziehungskraft. Im schlimmsten Fall gilt es uns als ein denkwürdiges Blatt aus Beethoven's Biographie. Das vorliegende – es stammt aus dem Jahre 1821 – erzählte nicht von glücklichen Tagen. Melodien voll kühnen Aufschwungs und edler Anmuth, rhapsodisch unterbrochen von bösen Launen und ermattendem Flügelsenken.

Lenz, der Beethoven-Anbeter *par excellence*, nennt den ersten Satz der *E-dur-* Sonate *„faible, diffus, et maigre dans sa diffusion"*. Gewiß ist, daß dieses zweimal von einem Adagio unterbrochene Allegro keinen eigentlichen Mittelpunkt hat und mehr einer freien Improvisation als einem Sonatensatz gleicht. Auf den ersten Satz folgt ein kurzes, glänzend aufstürmendes Prestissimo und ein Andante mit Variationen. Schlicht und innig das Thema, prachtvoll die erste Variation, die folgenden etwas verschneit in einem Flockenmeer von Noten. – Ein Nocturno von Field wirkte auf die Gewitterlandschaft Beethoven's wie ein anmuthig zierliches Schäferbild von Watteau, wahre musikalische Pastellmalereien. Auf eine „Suite" von Händel (*G-moll*) und eine Polonaise von Chopin folgte die bunte, reizende Scenerie, welche unter dem Titel „Carneval" eine der liebenswürdigsten Stellen in Schumann's Claviermusik einnimmt. Sagen wir es offen, daß wir nicht ohne Schmerz dies zarte Stück unter den Händen Tausig's bluten gesehen. Wer die Composition kennt und im Concert zugegen war, den brauchen wir nur an das athemlose Herabhetzen des ersten und letzten Satzes, an das rohe Anpacken der Grazien „Chiarina" und „Estrella", an das anmuthlose Gepolter des „deutschen" und des „vornehmen Walzers" zu erinnern, um unser Bekenntniß zu rechtfertigen. Ungleich besser spielte Herr Tausig Liszt's Transscription des „Spinnerliedes" aus dem „Fliegenden Holländer", ein Bravourstück voll der reizendsten Clavier-Effecte, dem er noch zwei Liszt'sche Transscriptionen *(Venezia e Napoli)* folgen ließ. Herr Tausig beharrte auch diesmal auf der sehr ungemüthlichen Methode, sich den ganzen Abend hindurch allein zu produciren, und weder Gesang noch begleitende Instrumente zuzulassen. Das Concert war gut besucht und an Beifall kein Mangel.

Das zweite „Philharmonische Concert" begann mit Beethoven's zweiter Ouverture zu „Leonore" in *C*. Bekanntlich hat Beethoven zu seiner (nachmals „Fidelio" benannten) Oper „Leonore" vier Ouverturen geschrieben. Die erste (gleichfalls in *C-dur*) wurde bei den Proben von den

85 Freunden des Componisten für nicht bedeutend genug erklärt, – worauf Beethoven jene zweite, die wir Sonntags hörten, componirte. Diese war nun für die Blasinstrumente des damaligen Orchesters „an der Wien“ (1806) eine kaum zu knackende Nuß. B e e t h o v e n , nicht mit dem Vorschlage zufrieden, die gefährlichen 81 Tacte zu beseitigen oder zu vereinfachen, schrieb auf
90 der Grundlage jener zweiten Ouverture eine dritte in *C-dur*. Die Themen der Introduction und des Allegrosatzes sind beibehalten, das Ganze aber durch Einschaltung neuer Motive bereichert, in der Ausführung gesteigert und vergrößert. Mit dieser veränderten Ouverture, – wir hören sie im Kärntnerthor-Theater zwischen den beiden Acten des „Fidelio“ – ging die Oper im Jahre
95 1806 wieder in Scene. Waren aber diesmal die Bläser menschlich bedacht, so hatte Beethoven die Streich-Instrumente desto tyrannischer verwendet, auch gefiel die Ouverture nicht, und wurde von Sachkundigen als Einleitung zu einer Oper zu lang gefunden. Als daher die Oper im Jahre 1814, neu bearbeitet, wieder zur Aufführung vorbereitet wurde, schrieb B e e t h o v e n eine
100 vierte ganz neue Ouverture in *E-dur*, die gegenwärtige Eröffnungsmusik zu „Fidelio“.

Ist die Ouverture Nr. 3 an und für sich betrachtet die vollendetste, großartigste von allen vieren, so erscheint uns Nr. 2 als Einleitung zur Oper die passendste und dramatischeste. In letzterer Beziehung hat sie kaum ihresglei-
105 chen. Wie dringt, aus der in Kerkernacht und Schauer gehüllten Einleitung, leuchtend das muthige Allegro-Motiv hervor, erst piano von den Violoncells getragen, dann immer kühner; durch welche Kämpfe windet es sich hindurch, von Florestan's Klaggesang unterbrochen; wie schwellen immer drohender und finsterer die Tonmassen an, bis zu jenem schrecklichen Fortissimo, mit
110 welchem das Verderben hereinzubrechen scheint, – und nun unerwartet das Rettungssignal, die Trompeten-Fanfare! Zweifelnd, gleichsam aufhorchend, antworten die übrigen Instrumente kurz mit dem Allegro-Thema. Abermalige Trompeten-Fanfare. Aber noch beklemmen Zweifel die Brust; ist wirklich die Rettung nahe? Aus den, den Athem zurückhaltenden Generalpausen, den
115 dumpfen einzelnen Horn- und Fagottönen, donnert plötzlich der ungeheuerste Jubel los -, ja, die Rettung ist da! Ein glänzendes Spiegelbild der ganzen Oper. Die Ausführung des schwierigen Werkes gehört zu dem Schönsten, was die „Philharmonischen Concerte“ bisher gebracht. Das Publicum wußte sich in seinem Applaus kaum zu beruhigen, und Capellmeister D e s s o f f mußte
120 wiederholt dankend vortreten, ehe die Versammlung einsah, daß es mit einer Wiederholung der Ouverture doch nichts mehr sei.

Von dem zündenden Eindruck der Ouverture schien der Erfolg der übrigen Nummern etwas gedrückt. Den wärmsten Beifall erntete noch Fräulein

Bettelheim für den schönen, einfachen und von neuerlichem Fortschritt zeugenden Vortrag zweier Arien von Händel und Pergolese. Die Nebeneinanderstellung beider Arien war uns schon darum interessant, weil sie uns in der Ansicht bekräftigte, daß Händel in seinen Opernarien den melodischen Reiz und Wohllaut der besten seiner italienischen Zeitgenossen nicht erreicht habe. Die Händel'sche Arie (aus „Rodelinde") stand steif und trocken neben der in ihrer Ursprünglichkeit und Anmuth bezaubernden Siciliana von Pergolese. Welch' blühende Unbefangenheit charakterisirt die Gesänge des „göttlichen" früh verstorbenen Sängers von Jesi! Ueberall die gleiche edle Plastik der Melodie, dieselbe Süßigkeit und sorglose Schwermuth!

Unsere musikalischen Geschichtschreiber behaupten, wenn sie gerecht sein wollen, Händel und Gluck hätten in ihren italienischen Opern die gefeiertsten Italiener jener Zeit nicht übertroffen. Darin liegt, wie wir glauben, eine Ungerechtigkeit gegen jene Italiener. Wer die Gesänge von Alessandro Scarlatti, Leo, da Vinci, Pergolese, selbst angesehen, und unbefangen angesehen hat, dem kann trotz der unfreien, stereotypen Form derselben nicht entgangen sein, daß das Beste daraus eine Ursprünglichkeit, Wärme und Fülle melodiöser Erfindung athmet, welche von den italienischen Arien Händel's und Gluck's nicht erreicht werden. Es handelt sich hier nicht um die Höhe der Meisterschaft, sondern um die ursprüngliche Begabung. Jeder Componist, der sich erst künstlich einer fremden Nationalität assimilirt, muß nothwendig im Nachtheil bleiben, denn gerade das kann er nicht erarbeiten, was einem Volke als freies Geschenk der Gottheit in die Wiege gelegt ward. Die Größe und Bedeutung der beiden deutschen Heroen liegt ganz wo anders, für Händel ruht sie unangefochten im Oratorium, für Gluck im dramatischen Styl der großen Oper. Beide wurden das, was sie uns jetzt sind und immerdar bleiben, erst von dem Augenblicke an, wo sie aufhörten für Italiener und italienisch zu schreiben. Es sollte darum deutschen Geschichtschreibern doch nicht gar so schwer fallen, den künstlich gezogenen Jugendwerken Händel's und Gluck's das irrthümliche Uebergewicht in Vorzügen abzusprechen, welche die Natur so enge mit dem italienischen Kunstgenius verknüpft hat.

Den Schluß des Concertes bildete Schubert's *C-dur*-Symphonie. Diese geniale Tondichtung, deren etwas musivische, ungleiche Zusammensetzung und breit auseinanderfallende Form hundertfach aufgewogen wird durch die blühendste Fülle von Erfindung, hat seltsamerweise in Wien niemals recht eingeschlagen. Es ist dies die vierte Aufführung dieser Symphonie, die uns, jedesmal mit dem gleichen mäßigen Erfolge, in Erinnerung ist. Mag dies an

der großen Länge der Sätze, oder ihrer vorwiegenden Homophonie, oder endlich an der Instrumentirung liegen, die wir seit Beethoven sorgfältiger, fei-
165 ner gewohnt sind, Thatsache bleibt es, daß unser für Schubert sonst so warmes Publicum sich davon niemals unmittelbar ergriffen fühlte. Die Aufführung der *C*-Symphonie entsprach allerdings nicht ganz unseren Erwartungen; in den zwei mittleren Sätzen zart detaillirt, war sie im ersten und letzten Satz zu hastig. Das schnelle Tempo ließ die Hauptmotive, namentlich
170 das *al fresco* gemalte im Finale, nicht so kraftvoll und pompös hervortreten, als es der Charakter dieser Musiken erfordert.

Lesarten *(WA Conc. II, 263ff. unter* **Virtuosen** *und 262f. unter* **Orchester- und Chorconcerte***)*

1–4) **Concerte.** ... Spiel hat] **Virtuosen.** Herrn Tausig's Concert im Musikvereinssaale hat
7) zeugen] zeigen
12f.) wenn ... gleich] wenngleich er sich
13) in ... Form] in der einseitigen Form
16f.) entlassen. *Absatz* Peinlich] *ohne Absatz*
36) lange;] lange:
37f.) vernichtet. *Absatz* Sehr] *ohne Absatz*
38) *spianato*",] *spianato*"
54f.) Flügelsenken. *Absatz* Lenz,] *ohne Absatz*
60) Variationen. Schlicht] Variationen; schlicht
64) Pastellmalereien.] Pastellmalerei.
81–121) Das ... sei.] *entfällt*
122f.) Von ... noch] Im Philharmonischen Concerte erntete den wärmsten Beifall
124f.) , einfachen ... zeugenden] *entfällt*
127) Händel] *nicht gesperrt*
134f.) Schwermuth! *Absatz* Unsere] *ohne Absatz*
135) Geschichtschreiber] Geschichtsschreiber
136) hätten] seien
136f.) die gefeiertsten Italiener] von den gefeiertsten Italienern
139) Leo, da Vinci, Pergolese,] Leo da Vinci, Pergolese
146) denn] den
166–171) Die ... erfordert.] *entfällt*

Presse, 3. 12. 1862

Musik.

(J. Brahms. – Zweite Quartett-Production. – Grädener. – Desirée Artot.)

Ed. H. Johannes Brahms hat sich nunmehr in einem eigenen Concerte dem Publicum als Tondichter und Virtuose vorgeführt. Bezeichnend für seinen Erfolg war es, daß Herrn Brahms der Beifall keineswegs auf den bloßen Namen hin vorgestreckt wurde, sondern erst im Laufe des Abends sich so recht aus dem Innern der allmälig erwärmten Hörerschaft losrang. Die Compositionen Brahms' gehören nicht zu jenen unmittelbar einleuchtenden und eingreifenden, die im Fluge mit sich fortreißen. Ihre exoterische, jeder populären Wirkung vornehm ausweichende Haltung hat, vereint mit ihren großen technischen Schwierigkeiten, diese Tondichtungen weit langsamer durchdringen lassen, als nach der entzückten Prophezeiung, die Schumann seinem Liebling als Wandersegen mitgab, zu vermuthen war. Von Brahms' größeren Compositionen war in Wien bisher keine einzige, von seinen kleineren Sachen nur eine Reihe (ungedruckter) „ungarischer Tänze" durch Clara Schumann aufgeführt. So trat denn in der blonden, feinen Johannesgestalt des Componisten dem Wiener Publicum in der That eine fremde Erscheinung entgegen.

Es gehört derzeit noch zu den bedenklichen Unternehmen, Brahms' Talent und Wirksamkeit abzuschätzen. Auch Solchen, die seine Werke vollständiger sich eigen gemacht, als uns möglich war, fällt es keineswegs leicht, sich in Brahms zweifellos zu orientiren. Nicht als ob dieser Componist noch im Brausen der ersten Gährung triebe. Auf seine besten Jugendwerke, deren wilde Genialität so unwiderstehlich abschreckend anzog, sind längst reifere Schöpfungen gefolgt. Von den überschäumenden zwei Claviersonaten zu den „*Fis-moll*-Variationen", und seither wieder zu den beiden Clavier-Quartetten, den Händel-Variationen u. a., welcher Fortschritt in der freien, sichern Beherrschung der Technik, welcher Gewinn an Mäßigung und formeller Klarheit!

Von einer Anfängerschaft kann da keine Rede sein. Allein gerade in Brahms' jüngsten Werken tauchen uns Fragezeichen und Räthselbilder auf, die eine Lösung erst in der nächsten Periode seines Schaffens finden werden. Diese Lösung wird entscheidend sein. Werden Ursprünglichkeit der Erfindung und melodische Kraft in Brahms gleichen Schritt halten mit der hohen Ausbildung seiner harmonischen und contrapunktischen Kunst? Wird die natürliche Frische und Jugendkraft seiner ersten Werke in dem

kostbareren Gefäß, das Brahms ihr jetzt geschaffen hat, unverkümmert fortblühen, ja noch schöner und freier sich entfalten? Ist jener Nebelflor grübelnder Reflexion, der seine neuesten Schöpfungen so häufig trübt, der
40 Vorbote durchschlagenden Sonnenlichtes oder noch dichterer, unwirthlicher Dämmerung?*) Die Zukunft, die nächste Zukunft muß es lehren. Eine bedeutende Erscheinung, ja der interessantesten eine, ist Brahms gegenwärtig schon. In Form und Charakter seiner Musik mahnt er zunächst an Schumann. Allerdings mehr im Sinne einer innern Verwandtschaft,
45 als formeller Nachbildung. Eine Individualität wie Brahms, konnte sich dem Einfluß des Schumann'schen Geistes, wie er unleugbar gegenwärtig die musikalische Atmosphäre bestimmend durchdringt, am schwersten entziehen**).

Mit Schumann theilt Brahms' Musik vor allem die Keuschheit, den innern
50 Adel. Nichts von Gefallsucht oder bespiegelnder Affectation, alles redlich und wahr. Mit Schumann theilt sie aber auch die bis zum Eigensinn souveräne Subjectivität, das Grübeln, die Abkehr von der Außenwelt, das Insichhineinhorchen. An Fülle und Schönheit der melodischen Erfindung von Schumann hoch überragt, erreicht ihn Brahms häufig im Reichthum rein
55 figuraler Gestaltung. Hier liegt Brahms' größte Stärke; nur die geistvolle Modernisirung des Canons, der Fuge, hat er von Schumann. Die gemeinschaftliche Quelle, an der Beide schöpften, ist Sebastian Bach. Schon in den ersten Variationen von Brahms (über ein Schumann'sches Thema) arbeitete eine ungewöhnliche formenbildende Kraft; die folgenden über ein
60 Original-Thema und die über die ungarische Melodie blieben ungefähr auf gleicher Höhe. Sie alle hat Brahms gegenwärtig mit den „25 Variationen über ein Thema von Händel" übertroffen. In der Variationen-Form hat sich Brahms' Talent bisher am glücklichsten geltend gemacht: sie erheischt vor allem Reichthum figuraler Gestaltung und Einheit der Stimmung, also
65 gerade Brahms' entschiedenste Vorzüge. Die Händel-Variationen (ich kann mir nicht versagen, an die zweite und die zwanzigste, zwei Musterstücke geistvoller Harmonik, zu erinnern) erregten in Brahms' Concert den lebhaftesten Beifall.

---

*) Auch in den neueren Liederheften von Brahms (ein- und zweistimmigen) finden wir
70 nichts, was die Frische und den Aufschwung seiner ersten Lieder *op*. 3 wieder erreicht hätte.

**) Ein prophetisches Wort Schumann's möge hier seine Stelle finden. Er schrieb im Jahre 1840 an einen Freund, er finde es kleinlich von Fink, daß dessen Musikzeitung alle seine Compositionen seit Jahren consequent ignorire. „Nicht meines Namens willen ärgert es mich," fügt er bei, „sondern der Richtung halber, von der ich weiß, daß sie die der späte-
75 ren Musik überhaupt sein wird."

Nicht so günstig wirkte das Clavierquartett in *A-dur*. Die Schattenseiten von Brahms' Schaffen treten darin sprechender hervor. Fürs erste sind die Themen nicht bedeutend. Brahms liebt es bei der Wahl seiner Themen, deren contrapunktische Verwendbarkeit weit über ihren selbständigen, inneren Gehalt zu schätzen. Die Themen des Quartetts klingen trocken und nüchtern. Es werden ihnen im Verlaufe allerdings eine Fülle geistvoller Beziehungen abgewonnen; allein eine Wirkung im Großen ist ohne bedeutende Themen unmöglich. Sodann vermissen wir den großen, einheitlichen Zug der Entwicklung. Wir betrachten ein fortwährendes Anknüpfen und Abreißen, ein Vorbereiten ohne Endziel, ein Verheißen ohne Erfüllung. In jedem Satz finden wir feine Episoden-Motive, aber keines, das im Stande wäre, ein ganzes Stück zu tragen. Mit dem Quartett nur von einmaligem Hören bekannt, vermögen wir natürlich nur den ersten Eindruck, nicht das Werk selbst zu schildern. Ohne Zweifel würde ein genaueres Studium hier wie bei Brahms überhaupt viele Vorzüge des Werkes ans Licht bringen. Für die lebendige Wirkung wäre damit kaum viel gewonnen. Diese verlangt plastisches Hervortreten der Melodien, große, nach einem Ziel treibende Steigerung und Entwicklung. Das Clavierquartett und andere neuere Sachen von Brahms mahnen uns bedenklich an Schumann's letzte Periode, gerade wie uns Brahms' Anfänge an Schumann's erste Periode erinnern. Nur zu der goldklaren, reifen Mittelzeit des echten Schumann bietet uns sein Lieblingsschüler kein Seitenstück. Vielleicht erblicken wir es in dessen Orchesterwerken, von denen eines („Serenade") uns in dem nächsten „Gesellschafts-Concert" versprochen ist.

Brahms' Clavierspiel steht in engem Zusammenhang und schönstem Verhältniß zu seiner künstlerischen Individualität überhaupt. Er will nur dem Geist der Composition dienen, und vermeidet beinahe schüchtern jeden Schein selbständigen Prunkes. Sein Anschlag ist von zauberischer Weichheit, wenngleich nicht immer von ausreichender Kraft. Brahms verfügt über eine hoch ausgebildete Technik, welcher nur der letzte glänzende Schliff, das letzte energische Selbstgefühl mangelt, um Virtuosität zu heißen. Mit einer Art Nachlässigkeit behandelt Brahms den eigentlich glänzenden Theil des Spieles, wenn er z. B. Octavengänge gern aus freiem Handgelenk so abschüttelt, daß die Tasten seitwärts gestreift, anstatt von oben getroffen werden. Es mag Brahms immerhin als ein Lob erscheinen, daß er mehr wie ein Componist als wie ein Virtuose spielt, aber ganz unbedenklich ist dies Lob denn doch nicht. Geleitet von dem Bestreben, nur die Composition für sich selbst sprechen zu lassen, verabsäumt Brahms – namentlich beim Vortrag seiner eigenen Stücke – manches, was der Spieler für den Componisten zu thun verpflichtet

115 ist. Sein Spiel gleicht der herben, edlen Cordelia, die ihr bestes Gefühl lieber verschweigt, als den Leuten preisgibt. Gewaltsames, Verzerrtes ist deshalb auch rein unmöglich in Brahms' Spiel, dessen sinnige Weichheit sich vielmehr nicht einmal gern entschließt, den ganzen vollen Ton aus dem Clavier zu ziehen. Ebensowenig als diese kleinen Schwächen an dem Concertspieler
120 wollen wir verschweigen, wie gänzlich machtlos sie uns gegen die unwiderstehlichen seelischen Reize dieses Spiels erschienen. Am tiefsten befriedigten, ja beglückten sie uns in Schumann's *C-dur*-Phantasie *op.* 17.

Der phantastische Zauber dieses Tonbildes, eines der merkwürdigsten aus Schumann's Sturm- und Drangperiode, wurde in Wien noch von niemand
125 beschworen. Liszt, dem es gewidmet, hat es nie öffentlich vorgetragen; ein Theil jener großen Schuld an Schumann, von der man Liszt nicht lossprechen kann und die er mit würdiger Offenheit später anerkannt und bereut hat. Schumann hatte mit der „Phantasie" ursprünglich einen Beitrag zu dem Beethoven-Denkmal in Bonn im Sinne, und beabsichtigte die drei Sätze
130 derselben „Ruinen", „Triumphbogen" und „Sternenkranz" zu überschreiben. Indem er diesen Gedanken wieder aufgab, hat er seinen Adepten ein wahres Kirchweihfest der Auslegekunst verdorben. Wie unfehlbar hätten die Gedankenmusiker Beethoven's ganze Biographie aus demselben Stück herausgehört, das gegenwärtig, ohne Titel, vor derlei Experimenten so ziemlich
135 Ruhe hat. Höchst charakteristisch ist hingegen das Motto (von Fr. Schlegel), welches Schumann seiner „Phantasie" beigefügt hat, denn es weist unabsichtlich auf einen musikalischen Grundzug des Stückes hin:

> „Durch alle Töne tönet im bunten Erdentraum
> Ein leiser Ton gezogen, für den, der heimlich lauschet."

140 Dieser „Ton" ist ein leidenschaftliches Motiv, das über seltsamem Schwirren und Sausen des Basses den ersten Satz durchstürmt, im zweiten bis auf wenige Anklänge verstummt, um im dritten, langsam von Harfenklängen getragen, in sanfter Verklärung wieder aufzutauchen.

Wir können uns keine echtere, tiefere Wirkung dieses merkwürdigen
145 Stückes denken, als es unter Brahms' Händen hervorbrachte. Hoffentlich dürfen wir bald von einem zweiten Concerte Brahms' berichten und vielleicht gar von einer Wiederholung der Schumann'schen „Phantasie".

Hellmesberger's zweite Quartett-Soirée enthielt ein selten gehörtes Quartett von Haydn, dessen anmuthige Vorzüge so ziemlich dieselben
150 seiner meisten übrigen Quartette sind, sodann Beethoven's *B*-Quartett (aus *op.* 18), endlich Schubert's Clavier-Trio derselben Tonart. Die Art, wie Herr Tausig den Clavierpart spielte, hat uns auf das angenehmste

überrascht. Mag der Einfluß wohlmeinender Warnung, oder der gewichtigere von Brahms' Beispiel auf Herrn Tausig gewirkt haben, Thatsache
155 bleibt es, daß er alle Cruditäten von jüngst beiseite ließ, und in liebevoller Hingebung an Schubert's Intentionen, das Stück vortrefflich spielte. Herr Hellmesberger verdient für den reizenden Vortrag des Haydn'schen Andante ein eigenes Lob; mit Bedauern bemerkten wir hingegen die zunehmende Unsicherheit des Herrn Röver auf seinem Instrument.

160 Das Concert, welches Herr Karl Grädener vor einem kleineren Kreise veranstaltete, waren wir zu besuchen verhindert. Wir bedauern diese Verhinderung aufrichtig, da Herr Grädener als geist- und charaktervoller, vielseitig gebildeter Musiker unsere ganze Achtung besitzt.

Fräulein Desirée Artot, bekanntlich eine der gefeiertsten Repu-
165 tationen allerjüngster Zeit, gastirte Montag im Kaitheater zum erstenmal mit glänzendem Erfolg. Was der Ruf von ihrer aufs höchste gesteigerten, ins Feinste ausgearbeiteten Kunstfertigkeit berichtete, können wir nur bestätigen. Die Reinheit und Gleichmäßigkeit, mit der Fräulein Artot die Scala durch zwei Octaven schwellend und abschwächend durchjagt, die Zierlich-
170 keit ihrer mit halber Stimme hingehauchten langathmigen Melismen, die graziöse Leichtigkeit, mit welcher sie die enorme Bravour der Rhode schen Variationen bewältigt, dies alles ist bewunderungswürdig. Trotzdem müssen wir gestehen, einen anderen Eindruck, als den der Bewunderung vollendeter instrumentaler Fertigkeit, an jenem Abend nicht empfangen zu haben. Dazu
175 haben allerdings Umstände eingewirkt, die uns ein eingehenderes Urtheil über Fräulein Artot erst nach einer zweiten Rolle derselben möglich machen. Fürs erste vermag die beste Rosine im „Barbier" in der That kaum mehr als den Glanz ihrer Kehlenfertigkeit an den Tag zu legen. Nicht Eine Stelle dieser zierlichen, aber durchaus kühlen, koketten Partie gibt der Sän-
180 gerin Anlaß, Innigkeit der Empfindung, Leidenschaft, dramatischen Zug zu äußern. Ob Fräulein Artot's angenehme aber nicht bedeutende Stimme mit ihrer trefflichen Schulung auch im Stande sei, zu rühren und hinzureißen, ob dies zierliche aber conventionelle Spiel auch Seelenzustände auszudrükken vermag, das wird uns Fräulein Artot hoffentlich im Laufe ihres Gast-
185 spiels zeigen. Mehr noch als das beschränkte Feld dieser Rolle, heißt uns der trostlose Eindruck der Gesammtvorstellung im Kaitheater in unserem Urtheile zurückhalten. Denn der höchste Kunstgenuß, den eine Sängerin auf der Bühne gewähren kann, ist theuer erkauft durch das Ausstehen einer so mangelhaften Umgebung, wie die des Fräuleins Artot war.

190 Daß man an eine, aus allen Ecken Deutschlands zusammengeblasene Hilfstruppe nur bescheidene Anforderungen stellen kann, ist ebenso rich-

tig, als daß der wirkliche Eindruck durch solche Erwägungen nicht geändert wird. Ein an Gestalt, Stimme und Spiel ganz trostloser Graf Almaviva; ein stimmloser Bartolo mit aufdringlichster, überall wirkungslos abblitzender
195 Komik; ein Basilio ohne einen Schatten von Stimme oder Gesang; endlich ein Figaro, dessen Gewandtheit eben hinreichte, sich mit Anstand aus dem Handel zu ziehen, keineswegs aber uns für diesen Handel zu interessiren – das war das Personale der Oper. Dazu der ordinäre Provinzton über dem Ganzen, der leichenbitterartige Dialog, die unermüdlichen Lieder-Einlagen
200 Almaviva's (Schubert's „Bächlein" als *Adagio maestoso*); endlich das Sprachengewirr von Italienisch, Deutsch und Undeutsch, dies alles wirkte wahrhaft niederdrückend. Wir müssen zufrieden sein, in Fräulein A r t o t wenigstens die eminente Bravoursängerin erkannt zu haben; als dramatische Künstlerin überhaupt, als eigenthümliche künstlerische Individualität muß
205 sie sich uns noch offenbaren.

Lesarten *(WA Conc. II, 255–258 unter* **Joh. Brahms***)*

1–3) **M u s i k.** ... *Ed. H.*] **Joh. Brahms.**
4–8) Bezeichnend ...losrang.] *entfällt*
9) eingreifenden,] ergreifenden,
11) großen] großen,
26) „*Fis-moll*-Variationen",] *Fis-moll*-Variationen,
27f.) freien, sichern] freieren sicheren
29f.) Klarheit! *Absatz* Von] *ohne Absatz*
37) unverkümmert] unbekümmert
40) Sonnenlichtes] Sonnenlichts
44) innern] inneren
45) B r a h m s ,] B r a h m s
48f.) entziehen*). *Absatz* Mit] *ohne Absatz*
49) Brahms'] *gesperrt*
55) nur] *entfällt*
59) arbeitete] arbeitet
66) die zwanzigste,] zwanzigste,
68, 76) Beifall. *Absatz* Nicht] *ohne Absatz*
69) L i e d e r h e f t e n] L i e d e r n
71) S c h u m a n n ' s] S c h u m a n n s
74f.) s p ä t e r e n] s p ä t e r n
83) großen, einheitlichen] großen fortströmenden

97) kein] bisher noch kein
97–99) Vielleicht … ist.] *entfällt*
103) selbständigen] selbstständigen
103f.) Sein … Kraft.] *entfällt*
115) herben, edlen] herben
120) gänzlich] *entfällt*
121) dieses Spiels] seines Spiels
121) befriedigten, … in] befriedigte uns dieselbe in
124) niemand] Niemand
134) gegenwärtig, ohne Titel,] gegenwärtig ohne Titel
145) Brahms'] Brahms
145–205) Hoffentlich … offenbaren.] *entfällt*

Presse, 10. 12. 1862

Musik.

(Zweites Gesellschaftsconcert. – Köchel's Mozart-Katalog.)

Ed. H. Das zweite Gesellschaftsconcert spendete Musik aus vollen Händen, zu reichlich fast für unser Publicum, das an dreistündige Concerte um die Mittagszeit nicht gewohnt ist. Außer einer Mozart'schen Arie und Mendelssohn's „Christus"-Fragment waren überdies alle Nummern erste Aufführungen.

Die „Christus"-Chöre von Mendelssohn kann man nicht ohne Rührung hören. In diesem Fragment glänzen Züge von Größe, Kraft und Innigkeit, wie sie „Paulus" und „Elias" in ihren schönsten Partien kaum aufzuweisen haben. Wie für Schiller der unvollendete „Demetrius", so wurde für Mendelssohn das Oratorien-Fragment „Christus" zum bedeutsamsten Denkmal, zum Zeugniß zugleich, daß seine Kraft, wie jene Schiller's, noch im Aufsteigen war, als der Tod ihm die Leier durchschnitt.

In Brahms' „Serenade für großes Orchester" *(D-dur)* lernten wir eines der anmuthigsten Orchesterwerke der neuesten Zeit kennen. Das Zurückgreifen nach alten, halbverschollenen Formen der Musik wiederholt sich in jüngster Zeit. Lachner und Raff schreiben „Suiten", Brahms „Serenaden". Die Serenaden (auch „Cassationen", „Notturnos", „Divertimenti") gehören zur musikalischen Charakteristik des vorigen Jahrhunderts. Da hatte jeder Fürst und jeder reichere Edelmann seine kleine Musikcapelle, die dann an Sommerabenden Musik im Park machen mußte. Auch in den

Städten war's noch gemüthlicher; zu Haydn's und Mozart's Zeit erklangen Nachts die Straßen und Plätze in Wien von sanften Huldigungs-
25 Musiken, welche das morgige Namensfest der Hochverehrten oder, wenn der Liebhaber Raison verstand, ihrer gestrengen Frau Mama feierten. Mozart hat viele solcher Serenaden geschrieben, theils für Harmoniemusik, theils für ganzes Orchester. Es waren dies wirkliche Gelegenheits-Musiken, und die besondere Veranlassung wirkte bestimmend auf Form und Charakter des
30 Stückes, Zusammensetzung des Orchesters u. s. w. Die „Serenade" zählte sechs bis acht Sätze, worunter zwei bis drei Menuetts. Spohr's Notturnos für Harmoniemusik dürften der letzte Ausklang einer Kunstgattung gewesen sein, welche so menschlich schön den Herzens-Angelegenheiten unserer Großväter zur Seite stand.

35 Was Brahms zur „Serenade" zurückgeführt, war gewiß nicht sowol der archäologische Kitzel, eine alte Form zu restauriren, als die wahlverwandte Hinneigung zu deren poetischem Inhalt. Weht doch aus diesen vergilbten Serenaden ein Duft wie von getrockneten Blumen, und zaubert uns in längstverflossene schöne Zeit. Brahms' Serenaden – ich lasse mir nicht nehmen,
40 daß er sie in poetischer Umgebung, in weicher, glücklicher Stimmung gedichtet hat – retten die süße Bedeutung der alten Nachtmusiken in die tiefere Gestaltung der modernen Musik.

Die „Serenade" enthält sechs Sätze, ihre äußeren Dimensionen gehen somit über die der Symphonie hinaus. Diese Erweiterung beruht aber nicht
45 etwa auf einem zu großartigen Inhalt, der die übliche Symphonienform sprengen und den Componisten nöthigen würde, noch über die fünfsätzige Symphonie eines Berlioz hinauszugreifen. Die Serenade reiht mehr Sätze aneinander, als die Symphonie; allein sie sind nicht blos kürzer, sondern von Haus aus anspruchsloser, einfärbiger, bürgerlicher möchten wir sagen. In
50 dieser Eigenschaft liegt vorzugsweise die Berechtigung der „Serenade" für Gegenwart und Zukunft. Wir sind durch Beethoven gewöhnt worden, an den Inhalt der Symphonie den höchsten Maßstab zu legen. Das leidenschaftlichste Kämpfen, das erhabenste Pathos soll sie erfüllen. Als ein Rahmen für bescheidenere Bilder, als ein Asyl freundlicher, von den Kämpfen der Leiden-
55 schaft nur gestreifter, nicht aufgewühlter Zustände, ist uns die Symphonie seit Beethoven verloren gegangen. Wer sich heutzutage nicht als Faust und Hamlet in Einer Person fühlt, und musikalisch angefaßt von „der Menschheit ganzem Jammer", der läßt sich auf eine Symphonie lieber gar nicht ein. Kaum daß Schumann mit seiner vierten Symphonie und der beabsichtig-
60 ten „Sinfonetta" auf die Nothwendigkeit hinwies, neben der großen, pathetischen doch auch wieder ihres freundlichen Seitenstücks, der „kleinen Sym-

phonie“, zu gedenken. Die „Serenade“ nun, deren Bau die mannichfachsten Veränderungen erfahren mag, dünkt uns so recht der Spielplatz idyllischer Träume, verliebter Plane, leichtbewegten Frohsinns. Sie ist die Symphonie
65 des Friedens. So hat Brahms sie aufgefaßt und auf das liebenswürdigste durchgeführt. Eine befriedigte, abendliche Ruhe liegt sanft über dem Ganzen, nur leicht bewegt zu freudigem Hoffen oder zu süßer Sehnsucht. Die Empfindung ist nicht einsam, grübelnd sich verzehrend, sondern gleichsam schon in Verse gebracht, und mit einer gewissen Festlichkeit dargereicht der
70 Dame des Herzens.

Die sechs Sätze in Brahms' Serenade sind nicht von gleichem Werth. Von den Themen des ersten Satzes ist das erste mehr verwendbar, als originell oder bedeutend; eigenthümlicher wirkt das zweite. Das Ganze hat Frische, leider auch (im Durchführungssatz) viel Gekünsteltes, Absichtliches,
75 das erst der poetisch ausklingende Schluß wieder gutmacht. Durchweg vortrefflich ist das folgende Scherzo sammt Trio; in sanftem, ununterbrochenem Fluß strömt die Musik, zauberisch beleuchtet von den farbigen Lichtern der Instrumentirung. Weiche träumerische Empfindung bewegt das Adagio, das allerdings etwas lang ausgesponnen, doch das schöne Maß nicht einbüßt.
80 Der erste Menuett (der zweite vertritt eigentlich das Trio, nach welchem Nr. 1 wiederholt wird) gilt uns als die Perle des Ganzen und vielleicht als das Hübscheste, was Brahms geschrieben hat. Das warme Colorit (blos Flöte, Clarinett, Fagotte und pizzikirende Violoncelle) und die naive Anmuth der Melodie verleihen diesem Satz vor allen übrigen das charakteristische
85 Gepräge der Nachtmusik. Eine wahre Garten-Serenade, voll Mondlicht und Fliederduft. Das zweite Scherzo ist minder bedeutend und hat mehr als die nöthige Aehnlichkeit mit dem Scherzo aus Beethoven's zweiter Symphonie. Wir gehören nicht zu jenen entsetzlichen Reminiscenzen-Jägern, die bei jedem *D-moll*-Accord ausrufen: Ha, „Don Juan!“ Nicht einmal die
90 Anklänge an Beethoven's „Scene am Bache“ im Adagio der Serenade haben wir Brahms verübelt; allein die Unselbständigkeit dieses zweiten Scherzo würde uns bedenklich genug dünken, um den Satz lieber ganz zu streichen. In lebhaft markirtem Rhythmus, nur ohne die rechte Steigerung, führt ein fröhliches Rondo die Serenade zu Ende.
95 Die Aufführung leistete, was ein etwas ungleichförmiges Orchester, geleitet von der rasch eindringenden Auffassung eines Herbeck, nach zwei (ziemlich euforischen) Proben zu leisten vermag. Die Contouren waren da, aber die ganze Feinheit des Gewebes konnte unmöglich sichtbar werden. Brahms hat noch eine zweite, kürzere Serenade für kleines Orchester ge-
100 schrieben (*op.* 16), ein reizendes Seitenstück zur ersten. Hätte Dessoff

nicht Lust, sie in einem der philharmonischen Concerte, deren ahnenstolzem Repertoire einige Mischung mit modernem Blut nicht schaden dürfte, vorzuführen?

Eine neue und bedeutende Erscheinung war uns die Sängerin Fräulein
105 Bochkoltz-Falconi. Sie rechtfertigte nicht nur vollkommen ihren Ruf, sondern machte uns beinahe verwundern, daß im Laufe ihres vieljährigen Wirkens dieser Ruf nicht noch glänzender sich verbreitet habe. Ein reiner, starker, ausgeglichener Sopran, der nach der Tiefe sich zum Umfange der Altstimme ausdehnt, erscheint hier in edelster und vollkommenster Methode
110 geschult. Ansatz und Schwellen des Tones, Register-Verbindung, Oekonomie des Athems, Leichtigkeit und Reinheit der Coloratur, namentlich des Trillers, sind musterhaft. Daß das Organ bei einigen Einsätzen gebrochen, in der Höhe etwas scharf klang, kann wol in vorübergehender Indisposition der erst kurz vorher angekommenen Sängerin seinen Grund haben. Fräu-
115 lein Bochkoltz trug die zweite Arie der Vitellia aus Mozart's „Titus" (von Herrn Wagner auf dem Basset-Horn trefflich begleitet), dann eine hier noch unbekannte Concert-Arie von C. M. v. Weber vor. Das Mozart'sche Recitativ sang sie mit eindringlich dramatischer Betonung, die Arie selbst in jenem breiten, edlen Pathos, das die ältere italienische Helden-Oper über-
120 haupt verlangt und das, in süße, weiche Melodie getaucht, den Charakter auch dieses Gesangstückes bildet. Das Dramatische desselben vermochten wir niemals erheblich zu finden, noch weniger dabei mit Otto Jahn eine Rührung zu empfinden, wie sie nur das „Anschauen der Niobe" bewirkt.

Weber's Arie baut sich regelrecht in Recitativ, langsame und schnelle
125 Bewegung. Am ausdrucksvollsten erschien uns das von Weber'scher Romantik leise angehauchte Andante; das Allegro bewegt sich etwas unfrei in gestelztem, äußerlichem Pathos. Das Ganze ist stattlich, dankbar, aber keineswegs bedeutend. Nach der wohlverdient ehrenvollen Aufnahme, welche Fräulein Bochkoltz hier fand, dürfen wir wol hoffen, ihr noch öfter in der
130 Oeffentlichkeit zu begegnen.

Eine Novität aus alter Zeit war das Mozart'sche Violinconcert (*D-dur*, dreisätzig), das Herr Concertmeister Bennewitz aus Salzburg mit schönem Ton, bedeutender Technik und fein anschmiegender Empfindung vortrug. Der 19jährige Mozart schrieb dieses und vier andere Violinconcerte
135 (1775) in Salzburg, „ohne Zweifel zunächst für seinen eigenen Gebrauch". (Jahn. I. 603.) Das Concert ist jugendfrisch und heiter in den beiden raschen Sätzen, etwas weitläufig gesangvoll im Andante, im Ganzen nur ein Präludiren künftiger Größe. Wir bewundern die rasche, sichere Hand des jungen Meisters, den freien Zug seiner süßen Melodik, ohne einen tieferen Eindruck

140 davon mitzunehmen. Manches, was vor 100 Jahren Gedanke war, ist seither längst Redensart geworden, und der bloße Formalismus des Mozart'schen Genies (im Gegensatz zum echten, ganzen Mozart) übt über uns verwöhnte Nach-Beethovener nicht mehr die alte Macht. Mozart scheint übrigens selbst dies Concert nicht hoch angeschlagen zu haben, es wurde niemals ver-
145 öffentlicht. Es gleichsam neu entdeckt zu haben, ist das Verdienst desselben Mannes, der die musikalische Welt kürzlich durch die Herausgabe des ersten vollständigen Mozart-Kataloges zum lebhaftesten Dank verpflichtet hat, des kaiserlichen Rathes Ritter v. Köchel in Salzburg. Auch den Laien, der diesen mächtigen Band durchblättert, muß eine Ahnung von der
150 Schwierigkeit dieser Aufgabe und von dem unermüdlichen Bienenfleiß des Verfassers überkommen*). Zugleich aber wird er mit Staunen zum erstenmal den ganzen Umfang von Mozart's Schaffen überblicken. Ueber ein Dritttheil der Compositionen Mozart's ist nie veröffentlicht worden. Köchel hat auch diese mit unsäglicher Mühe eruirt, und unter genauer
155 Hinweisung auf die Autographe in seinen Katalog aufgenommen. Dies Buch, von den Verlegern splendid ausgestattet, füllt endlich eine schmerzlich empfundene Lücke in der musikalischen Literatur.

Die Productivität Mozart's, wie sie aus Köchel's Verzeichniß zum erstenmal vollständig erhellt, grenzt ans Unbegreifliche. Der Katalog nennt
160 626 ganz vollendete Werke von Mozart; dazu kommen noch gegen 200 unvollendete und gegen 50, von welchen es unentschieden ist, ob sie nicht auch ihm zuzuschreiben sind. Vergleichen wir damit die Productivität späterer Tondichter, so finden wir, daß die Werke Beethoven's (der doch 20 Jahre länger als Mozart lebte) nur die Opuszahl 137 erreichen, daß Mendels-
165 sohn 100, Schumann 143 Werke hinterließ. Die Bewunderung vor Mozart's unerschöpflicher Fruchtbarkeit bleibt unangetastet, wenn wir aus dieser Vergleichung zugleich die tiefe innere Verschiedenheit zwischen dem Produciren der älteren und der neueren Meister wahrnehmen. Die ganze Auffassung der Musik und des musikalischen Schaffens ist eine andere ge-
170 worden. In dem Maße als Beethoven und seine Nachfolger langsamer und weniger schrieben, nahmen sie es damit ernster und wichtiger. Ein Com-

*) Chronologisch-thematisches Verzeichniß sämmtlicher Tonwerke W. A. Mozart's. Nebst Angabe der verloren gegangenen, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Compositionen desselben. Von Dr. Ludwig Ritter v. Köchel. Leipzig, Breit-
175 kopf und Härtel 1862.
Der Musiker, der das Buch mit Nutzen studiren will, möge die Besprechung desselben von Dr. L. v. Sonnleithner in den Wiener „Recensionen" von 1862, S. 612ff., nicht übersehen, welche eine Reihe schätzbarer Zusätze und Berichtigungen zu Köchel's Werk enthält.

ponist, der, wie Mozart, 55 Concerte, 49 Symphonien, 78 Sonaten u. s. f.
180 componirt, muß sich häufig wiederholen, er muß mit Gediegenem Flüchtiges und Unbedeutendes wechseln lassen.

Beethoven, Mendelssohn, Schumann suchten mit jedem ihrer Werke etwas Neues, Individuelles zu geben, etwas, das mit ihren übrigen Werken nicht zu verwechseln war. Ihre Instrumental-Werke sind ebensoviel
185 Individuen; jene von Haydn und Mozart verschmelzen in Gattungen.

Lesarten (*WA Conc. II, 259ff. unter* **Orchester- und Chorconcerte**)

1–7) **Musik.** ... Aufführungen.] *entfällt*
15) „Serenade für großes Orchester"] *gesperrt*
23) war's] wars
34f.) stand. *Absatz* Was] *ohne Absatz*
35) sowol] sowohl
42f.) Musik. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
67) zu süßer] süßer
68) einsam, ... verzehrend,] einsam grübelnd, sich verzehrend,
76) sanftem,] sanftem
79) etwas] *entfällt*
79f.) einbüßt. *Absatz* Der] *ohne Absatz*
91) Unselbständigkeit] Unselbstständigkeit
93) Steigerung,] Steigerung
95–185) Die ... Gattungen.] *entfällt*

Presse, 18. 12. 1862

Musik.

(Männergesang-Verein. – Dritte Quartett-Soirée. – Fräulein Bochkoltz-Falconi. – Philharmonisches Concert. – Fräulein Artôt.)

Ed. H. Das Programm des ersten Männergesang-Concertes lieferte ein
5 neues Zeugniß für Herbeck's emsige Bemühung um diesen Zweig unsers Musiklebens. Es zählte zu den schwierigsten Aufgaben, aus lauter Männerchören Programme zusammenzustellen, welche, über den engen Kreis der Liedertafel hinausgehoben, strengeren Anforderungen der Oeffentlichkeit genügen sollen. Die Novitäten dieses Genres scheinen mit jedem Jahr

10 dürftiger und unbedeutender zu werden; die Kerntruppen, schwach an der Zahl, sind bereits gar häufig ins Treffen geschickt, und eine ältere Literatur, aus der sich nach vergessenen Schätzen immer wieder graben ließe, gibt es für den Männergesang nicht. Kann es doch eine Rarität genannt werden, daß Herbeck aus Gretry's Opern einen selbständigen Männerchor
15 ausfindig machte. Erst Gluck hat mit seinen dreistimmigen Scythengesängen den Männerchor in die Oper einzuführen versucht; bei Mozart finden wir nur den Priesterchor in der „Zauberflöte", und erst mit dem Gefangenenchor in Beethoven's „Fidelio" tritt der vierstimmige Männergesang in voller Entfaltung in die Oper ein.

20 Der vom Männergesang-Verein aufgeführte Chor von Gretry – aus der Oper: *„Les deux avares"* – ist ein marschartiger Gesang der Schaarwache, pianissimo beginnend, allmälig zum Fortissimo anwachsend, endlich wieder in dem Maße verhallend, als die Wache sich weiter und weiter entfernt. Diese anspruchslose aber charakteristische „Ronde" ist das Vorbild zahlrei-
25 cher ähnlicher Chöre, bis zu den Nachtscenen in Thomas' „Kaid" und David's „Lalla Roukh" herab. Das Stück mußte wiederholt werden.

Auch Franz Schubert's Nachlaß, dem Herbeck bereits so manche Bereicherung unserer Concertprogramme zu entlocken wußte, bot diesmal eine Novität, den Chor „Liebe und Wein". Das Stück ist nicht ohne natürli-
30 che Frische, aber von sehr unbedeutendem musikalischen Gehalt. Die drei ersten Strophen klingen wie irgend eine Alltagsnummer moderner Liedertafelei; in der vierten, wo die Begeisterung „zu heiligem Wahnsinn" culminirt, verrathen einige kräftige Modulationen und eine gewisse, vom Text nicht loskommende Unersättlichkeit der Empfindung den bishin incognito geblie-
35 benen Schubert. Die Schlußstrophe verfällt endlich in eine bedenklich populäre Lustigkeit. Ungleich eigenthümlicher und kräftiger wirkten zwei der Oper „Fierrabras" von Schubert entnommene Chöre, deren Bekanntschaft uns vor einigen Jahren gleichfalls der Männergesang-Verein vermittelt hat.

40 Lachner's seinerzeit stark ausposaunte „Sturmesmythe" erschien uns auch diesmal nur bemerkenswerth durch ihre geschickte Mache; trotz ihres heroischen Aufputzes ist diese Musik ärmlich, eine große Kleinigkeit. Am begierigsten waren wir auf die Wiederaufnahme von Felicien David's „Wüste", welche seit den Tagen ihres ersten Glanzes nicht wieder gegeben war.
45 Dies Werk besitzt des Anziehenden und Liebenswürdigen genug, um einer freundlichen Aufnahme auch jetzt gewiß zu sein, nachdem der überschätzende Enthusiasmus von ehedem längst verflogen. Die „Wüste" ist das Werk eines feinen, aber im Grunde dürftigen Talents. Durch den enormen Erfolg

der „Wüste“ ist dies Talent noch mehr verarmt. Denn jahrelang nach jenem
50 Erstlingswerk hat Felicien David geschwiegen, aus Furcht, sich selbst nicht
mehr einholen zu können. Die Furcht war allerdings nicht unbegründet; denn
als der Componist sich der Production wieder zuwendete, fand er nur kühle
Hörer, bis endlich, zwanzig Jahre später, eine anspruchslose komische Oper:
„Lalla Roukh“, seine Popularität, in Frankreich wenigstens, erneuert hat. Die
55 „Wüste“ – der Componist bezeichnet sie als „Symphonie-Ode“ – gehört nicht
jener Combination von Symphonie und Vocalchor an, die von Berlioz in
dramatischer, von Mendelssohn in Cantaten-Richtung eingeführt wurde;
sie ist vielmehr eine Cantate schlechtweg; eine Cantate schildernder Gattung,
erweitert durch gesprochene Strophen. Die eigentliche Tonmalerei ist nicht
60 vorwaltend; entschieden geltend macht sie sich blos in der einleitenden Schil-
derung der Wüste, später des Samums und des Sonnenaufgangs. Im übrigen
herrscht das Element menschlicher Empfindung vor, das auch die vorkom-
menden Naturschilderungen theils belebt, theils unterbricht. In der innigen
Verschmelzung dieser beiden Momente liegt die Originalität der David'schen
65 „Wüste“ mehr, als in den formellen Eigenheiten derselben. Die „Wüste“ er-
reicht selbst in ihren ernsten Partien keine sonderliche Tiefe des Ausdrucks;
allein Frische und Anmuth sind ihr nicht abzusprechen. Eine romantische
Dämmerung, ein exotischer Reiz ruht über dem ganzen Bilde, das mit leichter,
sicherer Hand entworfen, mit feiner Empfindung ausgeführt ist.
70 Die Weglassung der „erläuternden Declamation“ dürfte die Wirkung des
Ganzen wesentlich heben; wir vermögen die Mischung des gesprochenen
und des gesungenen Wortes immer nur als eine Störung zu empfinden, die
den Faden des künstlerischen Zusammenhanges vielmehr abreißt als an-
knüpft. Der Nothbehelf eines „verbindenden Gedichtes“, wie ihn Concert-
75 Aufführungen dramatischer Musiken erheischen, ist überflüssig bei
einer musikalischen Bilderreihe, deren einzelne Aufschriften „Sonnenauf-
gang“, „Marsch der Karawanen“ u. s. w. deutlich genug bezeichnen, was
der Dichter durch redselige Paraphrasen nur räumlich auseinanderzieht.
Die Aufführung der „Wüste“ war eine durchaus vortreffliche; sie hat unter
80 Herbeck's Direction eine fast dramatische Energie erreicht. Das Orche-
ster löste seine delicate Aufgabe mit Auszeichnung; die Chöre, sowie die Soli
der Herren Olschbauer und Panzer wurden musterhaft gesungen.
Das wenig dankbare Geschäft des poetischen Cicerone führte Herr Gabil-
lon auf das beifälligste aus.
85 Nachmittags versammelte Hellmesberger's Quartett-Production
erstaunlicherweise noch einige Zuhörer mehr als gewöhnlich. Was diesmal
den Saal förmlich bis an den Rand füllte, wie einen Becher, der überzulaufen

droht, war wol die Neugier, Fräulein Caroline Bettelheim als Clavierspielerin kennen zu lernen. Es dürfte eine der seltensten Erscheinungen
90 in der Kunstwelt sein, daß eine junge Sängerin, die gestern als Azucena im „Troubadour" das Opernpublicum enthusiasmirte, heute den Clavierpart eines Mendelssohn'schen Trios mit einer geistigen und technischen Beherrschung durchführt, wie wir sie manchem Virtuosen von Métier wünschen würden. Ein schöner, kräftiger Anschlag, sicheres, geläufiges Passa-
95 genspiel, ein klar und correct auseinandersetzender, bis zur Energie sich erhebender Vortrag machten sich in gewinnendster Weise in dieser Production geltend. Die Technik Fräulein Bettelheim's muß für eine Sängerin, die seit mehreren Jahren dem Piano beinahe entfremdet ist, und jetzt gleichsam nur im Vorübergehen aus Gefälligkeit ein Clavierconcert spielt, erstaunlich
100 heißen. Trotzdem legen wir auf diesen Vorzug weniger Gewicht. Was uns an der Production Fräulein Bettelheim's so überaus werthvoll erscheint, ist der Beweis einer gediegenen musikalischen Bildung, den die junge Opernsängerin damit abgelegt hat. Die Zeiten sind freilich im Schwinden, wo die berühmtesten Sängerinnen, auf jedem Instrumente fremd, mitunter auch
105 der Noten unkundig, sich ihre Arien durch unablässiges Vorspielen einlernen ließen. Absolute Unkenntniß der Musik ist heutzutage unter Sängern etwas Seltenes; eine gründliche musikalische Bildung ist es aber auch. Das Publicum bei Hellmesberger schien der Bedeutung dieser Erscheinung sich vollständig bewußt; es bereitete Fräulein Bettelheim einen wahren Tri-
110 umph, und – der Triumph war ein verdienter.

Nebst dem Mendelssohn'schen *C-moll*-Trio kam Schumann's erstes Streichquartett und ein neues Quintett von Karl Goldmark zur Aufführung. Herr Goldmark, als tüchtiger Chormeister (des „Sion"), als vielseitig gebildeter Musiker und vorzüglicher Lehrer (unter Anderen
115 Fräulein Bettelheim's) bekannt, hat sich als Componist bisher der Oeffentlichkeit eher entzogen, als aufgedrängt. Sein neuestes Quintett, das dem Componisten reichlichen Beifall und die Ehre des Hervorrufs eintrug, darf ihn füglich von dem Ungrund dieser Bescheidenheit überzeugen. Eine charaktervolle, würdige, nur vielleicht allzuernste Haltung trägt dies
120 Werk, das von einem energisch strebenden Geist und von tüchtigster musikalischer Technik Zeugniß gibt. Von den vier Sätzen des Quintetts steht der erste auch im Range entschieden voran; er ist am eigenthümlichsten in den Themen, am wirksamsten in der Steigerung, endlich der reichste an geistreichem Detail. Stünden die übrigen Sätze auf gleicher Höhe, man
125 dürfte das Werk ein sehr bedeutendes nennen. Das Adagio, dessen Thema einem Schubertschen Liede ähnelt, ist ein einfacher Gesang voll weh-

müthiger Resignation, der, sich bald zu etwas verbissener Leidenschaftlichkeit steigernd, am Schlusse wieder versöhnt ausklingt. Das Stück ist stimmungsvoll, aber ohne hervorstechende Originalität. Dasselbe möchten wir von dem düster grollenden Scherzo sagen. Der letzte Satz fällt merklich ab; sein Hauptmotiv, im Charakter an die schneidige mißmuthige Lustigkeit des spätern Beethoven erinnernd, ist nicht glücklich gewählt, und auf dem Punkte, wo ein glänzender Aufschwung es retten könnte, setzt sich unerwartet eine Fuge an, deren ernüchternder Einfluß auch dem Totaleindruck des Werkes nachtheilig wird.

Da wir außer dieser Novität so gut wie nichts von Goldmark kennen, so kann unser Urtheil nur ein sehr bedingtes sein. Soviel läßt sich aber mit Zuversicht aus diesem Einen Werke schließen, daß, wenn Goldmark's melodische Erfindung sich freier entfaltet und seine harmonische Kunst einholt, wir Bedeutendes und Erfreuliches erwarten dürfen.

Am selben Abend, ja wirklich, theurer Leser, noch am selben Abend, fand im Musikvereinssaale das Concert der Sängerin Fräulein Bochkoltz-Falconi statt, das dritte, so wir an diesem gesegneten Sonntag genossen haben. Eine Stunde nachdem sich der Saal des Hellmesberger'schen Quartetts geleert, that er seine Pforten wieder auf, um sich abermals zu füllen. Dies war wenigstens seine Absicht; aber nur ein kleines Häuflein Andächtiger hat sich zu so ungewohnter Stunde eingefunden. Bei der ungemeinen Hochachtung, die wir der Kunst des Fräuleins Bochkoltz zollen, mußten wir den schwachen Besuch ihres Concertes aufrichtig bedauern. Ueberrascht hat er uns nicht, denn die gesammte musikalische Bevölkerung Wiens, einschließlich der reiferen Jugend, war an dem Abend vollständig concertübersättigt. Wir selbst betraten im zweiten Stadium der Tonscheu den Saal, blos um uns keiner ästhetischen „groben Nachlässigkeit" schuldig zu machen. Fräulein Bochkoltz sang mit der glänzenden Bravour und dem echt künstlerischen stylvollen Vortrag, den wir bereits an ihr gerühmt, Arien von Mozart, Pergolesi, Meyerbeer und Hummel, also Gesänge verschiedenster Zeit und Schule. Der Beifall, den ihr die Versammlung spendete, war so ungewöhnlich warm und anhaltend, daß er die Künstlerin hoffentlich zur Fortsetzung ihrer Concerte veranlassen wird.

Den glänzenden Erfolg des dritten Philharmonischen Concerts unter Dessoff's Leitung können wir nur nach glaubwürdigen Mittheilungen constatiren. Die Ausführung der ersten „Leonore"-Ouverture und der Mendelssohn'schen Ouverture „Athalia" wurde uns als vollendet gerühmt. Der Eindruck von Beethoven's *B-dur*-Symphonie soll durch einige „Gixer" des ersten Hornisten getrübt worden sein – ein Scherz,

an den die Besucher des Hofoperntheaters seit 10 bis 14 Jahren vollständig gewöhnt sind.

Fräulein Desirée Artôt scheint sich im Verlauf ihres Gastspieles am Kai immer lebhafter in die Sympathien des Publicums hineinzusingen.
170 Ihre Regimentstochter übertrifft die Rosine an dramatischer Lebendigkeit, ohne an Feinheit und Glanz der Virtuosität hinter jener zurückzustehen. Am glücklichsten erscheint auch diese zweite Rolle Fräulein Artôt's in jenen Partien, wo sie die Reize ihrer bewunderungswürdigen Coloratur frei entfalten kann. Der eigenthümlich kosende, weiche Flötenton ihrer Stimme klingt am
175 reizendsten in diesen *mezza-voce* oder *pianissimo* hingehauchten Passagen und Verzierungen. Daß dem Organ Fräulein Artôt's heroische Wirkungen versagt sind, macht sie uns vergessen durch die weise Selbstkenntniß und Mäßigung, womit sie die ihr gesetzten Grenzen jederzeit einhält. Die ganze Leistung war überaus glänzend und zierlich ausgearbeitet, für unseren Ge-
180 schmack vielleicht allzuzierlich. Wo das Gefühl schlicht und prunklos ausströmen soll, wie in der Abschiedsromanze, da war uns die Artôt nicht einfach genug. Nicht als ob wir geradezu die Empfindung vermißt hätten, aber sie präsentirte sich zu gekräuselt, in zu viele feine Pointen geschliffen, um den Hörer mit der Unwiderstehlichkeit des Einfachrührenden zu bewegen.
185 Auch in der großen Arie des zweiten Acts, wo Marie die volle Luft ihres Herzens herausjubelt, hätten wir manch' kleine Toilettenkünste des Gesangs und namentlich die überladene Variirung des Themas gerne entbehrt.

Vortrefflich, und jedenfalls der Höhepunkt der ganzen Leistung war die große Gesangsscene im zweiten Act. Hier macht sich schelmische Munterkeit
190 – die Stimmung, in welcher Fräulein Artôt am wahrsten und liebenswürdigsten erscheint – in einem Feuerwerk von Bravourpassagen Luft. Die von Fräulein Artôt eingelegte lange Cadenz, deren letzter Ton mit dem einfallenden Orchester haarscharf zusammentraf, werden wenige Sängerinnen ihr nachsingen*). Das spanische Lied „Juanita" lassen wir uns ob seiner nationa-
195 len Charakteristik gern gefallen; der etwas ungenirte Realismus des Refrains gewinnt im Munde der Artôt jedenfalls so viel Grazie, als möglich ist. Im ganzen war Fräulein Artôt eine sehr muntere, pikante, zierliche Regimentstochter, mit einiger Neigung zur Minauderie, die man der Französin zugute halten muß. Der Erfolg des Abends war um so schmeichelhafter für Fräulein

200 *) Wenn ein hiesiges, in der Beurtheilung unserer einheimischen Coloratur-Sängerinnen äußerst mildes Blatt, Fräulein Artôt's Gesangskunst tief unter jene der Madame Charton setzt, ja Herrn Robinson einen der Artôt „ebenbürtigen Künstler" nennt, so richtet sich dergleichen von selbst.

Artôt, als ihre Leistungen am Kaitheater einem süßen Kern in stachliger
205 Schale gleichen. Wenn wir in unserm ersten Bericht glauben, daß die störende
Umgebung und das Sprachgemenge in Fräulein Artôt's Vorstellungen uns
zu keinem aufrichtigen Genuß kommen lassen, so müssen wir dies Bekennt-
niß auch nach der „Regimentstochter" wiederholen. Gewiß würde Fräulein
Artôt auf einer guten italienischen oder französischen Bühne
210 uns auch als künstlerische Individualität bedeutender, natürlicher und har-
monischer erscheinen, als inmitten dieses, ihr und uns unleidlichen Zwan-
ges. Ueberdies führt dies Gastspielreisen in fortwährend wechselnder, meist
unwürdiger Umgebung, dies von jedem künstlerischen Mittelpunkt losgelö-
ste Virtuosenthum nothwendig zu der gefährlichen Tendenz, jede Rolle zu
215 möglichst vielen glänzenden Pointen zuzuspitzen und immer weiter zu ver-
äußerlichen. Man hat es dem Hofoperntheater verdacht, daß es seine Bühne
nicht dem Gastspiel Fräulein Artôt's geöffnet hat. Bei aller Hochschätzung
Fräulein Artôt's halten wir diesen Vorwurf für ungerecht. Eine Bühne von
der Stellung und Bedeutung der Wiener Oper darf sich zu polyglotten Vorstel-
220 lungen nicht hergeben, und wenn es diesem Princip zulieb auf die Vorführung
der namhaftesten fremden Künstler verzichten müßte. Wir können und dür-
fen nicht zu dem barbarischen Zustand der ältesten deutschen Opernperiode
zurückkehren, in welcher die Prosa deutsch, die Arien französisch und italie-
nisch gesungen wurden. Auf der Einheit der Sprache im Kärntnerthor-Thea-
225 ter beharren wir mit dem Eifer eines glaubenseinheitlichen Tirolers. Vielleicht
entschließt sich Fräulein Artôt, die ja ein Liebling in Deutschland geworden
ist, dem rühmlichen Beispiel Roger's zu folgen, und in Deutschland nur
deutsch zu singen. Daß sie dann eine glänzende Zierde jeder Bühne bilden
würde, vermöchte nur tendentiöse Verkleinerungssucht zu leugnen.

Lesarten (*WA Conc. II, 261f. unter* **Orchester- und Chorconcerte**)

1–26) **Musik.** … werden.] *entfällt*
27) Auch … Nachlaß,] Franz Schubert's Nachlaß,
30) sehr] *gesperrt*
30) musikalischen] musikalischem
38) Männergesang-] Männergesangs-
43f.) Felicien … „Wüste",] Felicien David's „Wüste",
57) -Richtung] -Form
57) wurde;] wurde:
60) vorwaltend;] vorwaltend,

67) allein] aber
69f.) ist. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
72) des gesungenen] gesungenen
79–229) Die ... leugnen.] *entfällt*

Presse, 25. 12. 1862

Concerte.

(Drittes Gesellschafts-Concert. – Laub und Jaell. – „Die Jahreszeiten".)

Ed. H. Herr Baron Perfall in München muß unstreitig ein überaus liebenswürdiger Mann sein, ein angenehmer Gesellschafter und treuer Ca-
5 merad. Wir haben diese Ueberzeugung nicht gerade aus seiner Composition „Dornröschen" geschöpft, – derlei Schlüsse sind gar zu trügerisch – immerhin aber aus den Schicksalen derselben. Nur ein Mann, dem die ganze Stadt persönlich zugethan ist, konnte mit dieser Musik einen Erfolg erringen, und alle Stimmen heimischer Kritik zu ihrem Lobe vereinigen. In der That lau-
10 teten die Münchener Berichte so freundlich für „Dornröschen", daß die ritterlichen Concert-Dirigenten von Köln, Bonn, Wien, rasch ihren Tactirstab zogen, um besagte Prinzessin aus dem Dorngestrüpp der Partitur ans helle Tageslicht herauszuhauen. Mag ihnen dafür danken, wer Lust hat; wir hätten an ihrer Stelle lieber „Dornröschen" schlafen lassen, als die Zuhörer. In
15 der That begreifen wir kaum, was einen Musiker wie Herbeck verleiten konnte, alle Gesang- und Orchestermittel für ein Werk in Contribution zu setzen, das mit keiner Note über die dürftigste Alltäglichkeit hervorragt. „Dornröschen" ist das Product einer wohlmeinenden dilettantischen Routine, der jede Ahnung schöpferischer Kraft fehlt. Ins Einzelne brauchen wir
20 füglich nicht zu gehen, wo es nicht einmal schöne Einzelheiten gibt. Was hebt sich denn reizvoll und erfreuend aus dem gleichförmig schleichenden Fluß dieser Musikmacherei empor? Etwa der erste Huldigungschor in *D*, den wir stark im Verdacht haben, früher einmal als „Gloria" in einer Landmesse gedient zu haben; oder das hausbackene Spinnduett zwischen der Fee und
25 Dornröschen? Sollten wir des Breiten erzählen, wie der Componist nach einem Jagdchor-Anlehen aus „Euryanthe" selbst den dankbarsten Moment, die Erweckung Dornröschens, nicht entfernt zu verwerthen weiß und endlich, als angebliche Sonnenhöhe des Ganzen, ein Liebesduett bringt, dessen zahme, mit vergilbten Imitationen geschmückte Melodie, der schlimmsten
30 Capellmeister-Oper entlaufen scheint?

Das Genre der dramatisirten Concertballaden beginnt gefährlich zu werden. Der Erfinder dieser Mischgattung, Schumann, ist natürlich auch der Maßstab dafür geworden. Perfall's Verhältniß zu Schumann kann man aber damit ausdrücken, daß die Glanzpunkte „Dornröschens“
35 nicht an den Nullpunkt der Schwächen von Schumann's „Rose“ oder „Königstochter“ reichen. Die Melodie bei Perfall ist durchaus unselbständig, geistlos; die Harmonie weichlich und uninteressant, die Rhythmik – das Schwächste von allem – pendelartig monoton. Der Charakter des Ganzen: lauer Eibischthee.

40 Das Publicum versuchte anfangs einigen Beifall; im Verlaufe wurde es still, und am Schlusse charakterisirte es den Erfolg kurz und treffend, indem es die erste Namenshälfte des Componisten aus dem Lateinischen einfach ins Deutsche übersetzte. Mit den Chören hatte sich der „Singverein“, mit den Solopartien Frau Wilt (eine der tüchtigsten Sängerinnen des Ver-
45 eins), dann Fräulein Albertine Mayer aus Berlin, endlich die Herren Olschbauer und Panzer sorgfältigste Mühe gegeben.*)

Nach dem „Dornröschen“ brachte das dritte Gesellschaftsconcert Schumann's Chöre: „Der Schmied“ und „Romanze vom Gänsebuben“, endlich Mendelssohn's „Lob des Frühlings“, eine wohlklingende Klei-
50 nigkeit, welche die Poesie des stimmungsvollen Gedichtes von Uhland nicht entfernt erreicht. – Den Schluß machte eine Haydn'sche Symphonie *(G-dur)*, deren unvergleichlich anmuthiger Menuett volle Wirkung machte. Die Aufführung war fein nuancirt und energisch; nur das Adagio schien uns auffallend langsam; es vermochte mit seinen Motiven die weiten Räume dieses
55 Zeitmaßes nicht auszufüllen. –

Am Sonntag Abends gaben der Violinspieler Laub und der Pianist Jaell gemeinschaftlich ihr erstes Concert im Musikvereinssaale. Gemeinsame Concertreisen zweier ebenbürtiger Künstler sind eine Gepflogenheit aus neuester Zeit, und wie uns däucht, eine recht zweckmäßige. Der zwi-
60 schen beide Künstler „getheilte“ Erfolg ist zwar kein „doppelter“, aber die getheilten Auslagen sind jedenfalls halbe. Practisch empfiehlt sich die Erwägung, daß ein concertmüdes Publicum zahlreicher und häufiger zu solchen gemeinsamen Productionen sich einfindet, als zu Solo-Concerten eines Virtuosen. Auch der künstlerische Gehalt solcher Concerte wird in der Regel

---

65 *) Die uns vorliegende Partitur des „Dornröschen“ führt über diesem Titel noch die allgemeinere Ueberschrift: „Deutsche Märchen“. Herr v. Perfall rüstet sich somit zu fortgesetzter Vermusicirung der Gebrüder Grimm. Das hat mit ihrem Singen die Münchener Freundschaft gethan.

schwerer wiegen. An die Stelle der gewöhnlich wahllos zusammengerafften „Zwischennummern“ treten vollwichtigere Productionen, und das wohlvorbereitete Zusammenspiel beider Künstler gibt ihren Leistungen neuen Reiz, ihrem Repertoire erwünschte Bereicherung. Diesmal hatte jeder der beiden Künstler noch vollauf mit sich selbst zu thun. Herr Laub nimmt unter den Violin-Virtuosen der Gegenwart eine der allerersten Stellen ein. Sein Ton dürfte an markiger Kraft und Energie jenen Joachim's noch übertreffen. Sein Vortrag ist überall der des gediegenen Musikers, er kann kaum sicherer, correcter, männlicher gedacht werden, wenn auch oft feiner, poetischer. So erreichte er in dem Adagio des Beethoven'schen Concertes nicht den aus unserer Erinnerung unauslöschlichen Vortrag Joachim's. Trefflich war das Finale, auch der erste Satz ließ nichts zu wünschen übrig, außer etwa eine etwas anspruchslosere und das mehrstimmige Spiel weniger auf die Spitze treibende Cadenz. Wahrhaft blendende Virtuosität entwickelte Laub in seinem *„Rondo giocoso“*. Dieser ganz unvergleichliche Triller, diese Sicherheit und Reinheit im Staccato und den Arpeggien, im Flageolet und im mehrstimmigen Spiel, waren, einzeln betrachtet, ebenso bewunderungswürdig, als die ungeschwächt ausdauernde Kraft, mit der Laub das ganze Stück zu Ende führte. Das zweite gesangvolle Thema des Rondo spielte Laub einmal in Octaven so rein und sicher, wie auf dem Clavier. Die Composition selbst ist ein wirksames Bravourstück, nicht ohne interessante Einzelheiten und gut instrumentirt.

Laub's Erfolg war ein vollständiger. Herr Jaell wurde von dem Publicum nicht minder ausgezeichnet. Wir kennen bereits die einschmeichelnden Vorzüge dieses Virtuosen. Ein köstlicher Anschlag, sammtweich und dennoch von kräftiger Fülle, in den Tutti mit Leichtigkeit das Orchester beherrschend, eine nach allen Seiten ausgebildete, glänzend ausgefeilte Technik, die die Passagen perlengleich hinstreut und im Triller culminirt. Vor allem ist Herr Jaell Salonspieler im besten, nämlich jenem Sinn des Wortes, der die musikalische Bildung und das Verständniß höherer künstlerischer Sphären nicht ausschließt. Soweit man mit dem Geschmack ausreicht, weiß Jaell auch classischen Compositionen gerecht zu werden. Allein seine Natur gehört zu jenen weiblichen anschmiegenden, die sich gerne in kleinen Formen, im Kreise des Zierlichen und Anmuthigen bewegen, dem Großen, Leidenschaftlichen lieber aus dem Wege bleibend. Schumann's *A-moll*-Concert spielt uns Jaell mehr zu Danke, als Dreyschock; er enthält sich des *Tempo rubato*, überhetzt nicht das Finale, unterordnet sich mehr dem Componisten. Dennoch reicht Jaell's Interpretation dieses Stücks nicht an Clara Schumann's seelenvollen, mit der Dichtung geradezu identi-

schen Vortrag. Es waren überall Schumann's Worte, die wir hörten, aber nicht Schumann's Stimme. So fühlten wir uns z. B. durch einige kleine
110 Mordente und Vorschläge Jaell's fremdartig berührt, nicht so sehr, weil Schumann sie nicht hingeschrieben, sondern weil er sie nicht konnte gedacht haben. Vollständig siegreich war hingegen Herr Jaell mit einer Reihe kleinerer Stücke auf seinem eigensten Terrain. Sehr lieblich spielte er Chopin's *Cis-moll*-Walzer (den zweiten in *Des* übereilte er leider unge-
115 bührlich); am hellsten funkelte seine Virtuosität in einer meist aus Trillerketten gewobenen Transscription des Volksliedes: *„Home, sweet home"*. Herr Jaell, sowie Herr Laub, wurden sehr oft gerufen. Weniger gut erging es Herrn Wachtel, dem gefeierten Tenoristen. Nach Tamino's Arie, deren Styl ihm jedenfalls etwas fremd ist, sang Herr Wachtel zwei wahrhafte
120 „Bänkel" von sentimentalen Liedern („Die Thräne" und die „braunen Augen"), deren Echo im Publicum ein anhaltendes Zischen war. In der That konnte man nach Beethoven's und Schumann's Concerten nicht barbarischer aus der Stimmung gerissen werden, als durch den moralisirenden Harfenistenton der „Thräne" und die hummlerische Verliebtheit der
125 „braunen Augen". Die einhellige spontane Zurückweisung der beiden Lieder war jedenfalls ein bemerkenswerther Justizact des guten Geschmacks, wenn wir auch aufrichtig gewünscht hätten, man würde ihn mit mehr Rücksicht für den renommirten Gast vollzogen haben. Herr Wachtel hat mit den beiden Bierhaus-Oden gewiß schon manche Stadt entzückt; an seinen Wie-
130 ner Freunden war es, ihm rechtzeitig zu eröffnen, daß man unserem Concertpublicum derlei Dinge absolut nicht mehr bieten darf. Das Publicum vom Sonntag hat sehr unzweideutig gezeigt, daß sein Geschmack an guter Musik keine „Heuchelei" ist, wie Mancher gern behaupten möchte. Wenn etwas bestechen kann, so ist es gewiß Herrn Wachtel's Stimme. Sie kam uns
135 stärker, wohltönender vor, als jemals. Die Schönheit und Kraft der hohen Brusttöne müßten geradezu hinreißend heißen, wollte der Sänger nur weniger auffallend und verschwenderisch damit paradiren.

Die Aufführung der „Jahreszeiten", von Haydn, am 22. d. M., unter der Direction Capellmeister Esser's, zeichnete sich in mehr als Einem
140 Punkte vor den früheren Jahrgängen aus. Man hatte eine bessere Aufstellung getroffen: das überhöhte Orchester war mit der in ihrer ganzen Tiefe benützten und sorgfältig geschlossenen Bühne vereinigt; der weibliche Chor war ziemlich stark, während sonst im Sopran und Alt Knabenstimmen allein oder vorherrschend wirkten; zu beiden Seiten der im Vordergrund postirten
145 Sänger waren die ersten Geigen gereiht, um den Dirigenten die Bässe; die übrigen Geiger und die Bläser nahmen die Plätze hinter den Sängern ein.

Der Effect war so gut, als er in dem sehr unakustischen Burgtheater sein konnte. Daß trotzdem unendlich viel Wirkung absorbirt wurde, ist unzweifelhaft, und die Gesellschaft muß unseres Erachtens keine Mühe scheuen, für ihre Concerte ein günstigeres Local zu erhalten. Von den Solisten war Herr Ander ganz vortrefflich; Herr Mayerhofer hatte glückliche Momente; Frau Schäffer-Hoffmann genügte in Bezug auf Stimme und Vortrag nur den bescheidensten Anforderungen.

Die diesjährige Aufführung von Haydn's „Jahreszeiten“ war überdies bemerkenswerth als die erste öffentliche Production der Tonkünstler-Gesellschaft „Haydn“. Dieser Verein ist bekanntlich nur eine Fortsetzung nach Umgestaltung der alten „Pensions-Gesellschaft für Witwen und Waisen von Tonkünstlern“. Der brave Florian Gaßmann, der als armer „Karlsbader Harfenist“ seine Carrière begonnen hatte, und 1774 als k. k. Hofcapellmeister in Wien starb, war der Gründer dieses Instituts. Die im Jahre 1771 constituirte „Pensions-Gesellschaft“ gab jährlich zu Ostern und Weihnachten ihre Concerte, jedesmal zwei Productionen. Die erste Aufführung der Societät (am 17. December 1772 im Kärntnerthor-Theater) war das Oratorium „*Santa Elena al Calvario*“, von Metastasio, Musik von Hasse. Am 19. Jänner 1799 gab die Pensions-Gesellschaft zum erstenmale Haydn's „Schöpfung“, zu Weihnachten 1801 zum erstenmale dessen „Jahreszeiten“. Durch eine lange Reihe von Jahren finden wir in den Annalen der Societät, welche bis auf die neueste Zeit die Pflege des Oratoriums in Wien so gut wie allein vertreten hatte, alljährlich die beiden Haydn'schen Oratorien, oder wenigstens eines davon als stehendes Repertoire. Die Zahl der Aufführungen anderer als der Haydn'schen Oratorien ist geradezu verschwindend dagegen. Die Unzulänglichkeit der alten Statuten und zum Theil auch der bisherigen musikalischen Leistungen des Vereins ließen endlich eine Reform desselben immer dringender erscheinen.*) Es war ein Act sinniger Dankbarkeit, daß der reorganisirte Verein für Unterstützung von Tonkünstler-Witwen und -Waisen den Namen Haydn annahm. Man darf wol sagen, daß dieser wohlthätige Verein sein Vermögen zunächst Haydn verdankt. Und dieses Vermögen ist kein unbedeutendes. Es beträgt nach dem letzten Jahresausweis der Gesellschaft 508,405 fl., und wirft ein jähr-

---

*) Die wesentlichste Abweichung der neuen Statuten (1862) von den alten finden wir in der Bestimmung, daß zur Aufnahme in die Gesellschaft nur „Tonkünstler, die innerhalb der Polizei-Bezirke Wien ihren Lebensunterhalt erwerben“, geeignet sind (§. 3), während nach den früheren Statuten auch Tonkünstler, „welche außer Wien, aber doch in den k. k. Erbstaaten wohnen“, Mitglieder werden konnten.

185 liches Erträgniß von 25,597 fl. Oe. W. ab. 28 Witwen beziehen gegenwärtig daraus eine Jahrespension von 400 fl.

Haydn's Oratorien, beinahe nur seine Oratorien, haben die Kassen gefüllt, aus denen die Witwen und Waisen unserer braven Musiker seit 70 Jahren ihren Nothpfennig beziehen. Es ist ein erhebender Gedanke, daß die 190 Kunst aus der reinen Höhe ihrer Geistigkeit ihre Hand hilfreich ins wirkliche Leben streckt; ein erhebender Gedanke, daß Haydn's Musik nicht blos Tausende von Herzen gerührt, sondern auch Tausende von Leben gefristet hat.

Lesarten *(WA Conc. II, 298f. 1863 sic! unter* **Virtuosenconcerte***)*

1–55) **Concerte.** ... auszufüllen. –] *entfällt*
61) Practisch] Praktisch
63) eines] *nicht gesperrt*
77) männlicher] feuriger
85) im mehrstimmigen] mehrstimmigen
90) Einzelheiten] Einzelnheiten
90f.) instrumentirt. *Absatz* Laub's] *ohne Absatz*
101) weiblichen] weiblich
103–193) Schumann's ... hat.] *entfällt*

Presse, 30. 12. 1862

Richard Wagner's Concert.

Ed. H. Am zweiten Weihnachtsfeiertage veranstaltete Richard Wagner eine große „Musikaufführung" im Theater an der Wien, welche aus Bruchstücken seiner noch unvollendeten Werke: „Die Meistersänger" und „Der 5 Ring des Nibelungen" bestand. Es dünkt uns auffallend, wie gerade Wagner ein solches Potpourri außer Zusammenhang und ohne scenische Zurüstung aus Werken veranstalten konnte, deren Gehalt dem Publicum kaum oberflächlich bekannt ist. Hat doch Wagner unzähligemal ausgesprochen, daß in der Oper die Musik für sich nichts ist, nichts sein darf, sondern ihre Bedeu- 10 tung lediglich aus dem Zusammenklang der ganzen Handlung, der Worte, der Mimik, der Scenerie erhält. Auch die einzelne Scene darf nach seiner Theorie aus dem musikalisch-dramatischen Organismus, dessen lebendigen Theil sie bildet, nicht losgetrennt werden können. Der Verfasser von „Oper und

Drama" hat mit seiner Concertaufführung unstreitig eine Inconsequenz ge-
15 gen sich selbst begangen. Sie ihm verdenken zu wollen, fällt uns nicht ein. Ein Künstlergemüth hat noch andere Bedürfnisse, als das, consequent zu sein.

Wagner, der in Wien eine große Zahl enthusiastischer Anhänger zählt, mochte das Bedürfniß empfinden, sich denselben noch vor dem bedenklich zögernden Erscheinen seines „Tristan" ins Gedächtniß zu rufen, seinen
20 Wiener Verehrern gleichsam ein glänzendes musikalisches Lever zu geben. Mochte dies auch nur durch Fragmente, selbst durch die schwerfaßlichsten geschehen, seines Erfolges war er in Wien sicher. Der gefeierte Componist durfte darauf zählen, daß die Schaar seiner unbedingten Anhänger eine imposante Majorität bilden und neben ihr wenigstens mit gespannter
25 Aufmerksamkeit Alles lauschen werde, was sich in Wien mit einigem Recht musikkundig nennt. Denn welcher Künstler, stände er auch auf ganz verschiedenem principiellen Boden, könnte ohne das lebhafteste Interesse dem Entwicklungsgang eines Mannes folgen, der mit so glänzendem Geist und so imponirender Energie seinen idealen Zielen zustrebt? Auch wir ver-
30 danken Wagner's „Musikaufführung" die reichhaltigste Anregung und Anspannung, zwar keinen reinen, aber doch einen größeren Genuß, als die Composition irgend einer soliden, schulgerechten Mittelmäßigkeit uns zu gewähren vermöchte. Das lauschige Plätzchen des Zuhörers mit dem Dreifuß des Kritikers zu vertauschen, fällt uns im vorliegenden Falle nicht leicht.
35 Die eigenthümliche Zusammensetzung des Programms legt der Kritik eine große Reserve auf. Sie muß sich sehr bedenken, über complicirte, zum Theil schwerfaßliche Fragmente zu urtheilen, die aus dem Zusammenhang noch unveröffentlichter Werke herausgerissen sind.

Der Concertgeber Wagner hat, wie wir eingangs constatiren mußten, gegen
40 seine eigenen Gesetze verstoßen; für uns bestehen diese Gesetze noch, und wir möchten nicht gegen sie verstoßen. Wagner's Musik wurzelt wirklich vollständig in seinen dramatischen Intentionen, sie ist wirklich untrennbar verwachsen mit der Action, mit dem scenischen Bilde, mit allem Vorhergehenden und Nachfolgenden. Die schildernde, malende Tendenz, die dra-
45 matische Abhängigkeit der Musik erscheint überdies in Wagner's neuesten Opern noch ungleich größer, als im „Tannhäuser" oder „Lohengrin". Aus diesen Opern haben unsere, unter dem Namen Leierkasten bekannten musikalischen Straßenräuber wenigstens den Pilgerchor, den Einzugsmarsch, das Brautlied herausgekriegt; „Siegfried" und die „Walküren" können vor
50 ihren Angriffen ruhig sein*). Die von Wagner aufgeführten Fragmente

*) Ein gefeierter Virtuose und Componist mehrerer brillanter „Tannhäuser"- und „Lohengrin"-

können als solche nach ihrem Werth und Bedeuten unmöglich abgeschätzt werden. Selbst nach ihrer rein musikalischen Wirkung müssen sie im Zusammenhang des Ganzen sich anders darstellen; sie sind gewiß besser oder
55 schlechter, als sie im Concert einzeln uns vorkommen. Besser: wenn alles Vorhergehende in der Oper weise darauf vorbereitet, wenn es Höhenpunkte sind, vor welchen und nach welchen die Nerven des Hörers Ruhe finden. Schlechter: wenn ihr Styl der der ganzen Oper ist, und diese zum täglichen Brode machen will, was nur als seltenes Reizmittel dient. Was uns im Con-
60 cert durch fünf bis zehn Minuten als geistreiches blendendes Experiment interessirte, müßte, auf einen Theaterabend ausgedehnt, zur unaushaltbaren Nervenfolter werden. Wer könnte den glänzenden theatralischen Effect des „Walkürenrittes", des „Feuerzaubers" etc. leugnen? Wer aber, fragen wir weiter, vermöchte diesen Sturm des Außersichseins auch nur eine Minute
65 länger zu ertragen? Wagner's Verehrern kann es nicht entgangen sein, wie müde und abgespannt selbst das enthusiastische Publicum „an der Wien" nach der letzten Nummer war.

Als wesentliche Theile eines großen, durchweg dramatischen Organismus, entziehen sich die vorgeführten Fragmente jeder nicht ganz oberflächlichen
70 Beurtheilung. Sie auf ihren musikalischen Werth allein anzusehen, würde der Componist gewiß noch unstatthafter finden. Als specifischen Musiker vermochten wir Wagner niemals hoch zu stellen. Die neuesten Proben haben hierin unsere Meinung nicht geändert. Der eigentliche Kern ihrer musikalischen Erfindung erschien uns dürftig, ja dürftiger als in Wagner's frühe-
75 ren Opern. In den Nibelungenstücken ist das rein musikalische Erfinden und Entwickeln so gut wie aufgegeben; was sie uns bieten, ist potenzirte Declamation oder musikalische Decorations-Malerei. In der Technik dieser jetzt meisterhaft gehandhabten Decorations-Malerei hat Wagner noch entschiedene Fortschritte gemacht. Die effectvollen Orchesterbilder im „Tann-
80 häuser" und „Lohengrin" erblassen gegen die Farbengluth der vorgeführten Nibelungen-Scenen. Der Walkürenritt mit seinen Peitschenhieben, Pferdegepolter und Sturmessausen überschreitet weit die Grenzen des Charakteristisch-Schönen, aber er ist mit einer genialen Keckheit gemacht, die den Zuhörer förmlich niederwirft. In dem „Feuerzauber Wodan's" umfluthet uns
85 ein Meer von fremdartigen Klängen. In das fieberhafte Tremoliren der Gei-

Transscriptionen klagte uns kürzlich seine Noth: sein Verleger habe ihm den Clavierauszug von Wagner's „Rheingold" mit dem Ersuchen geschickt, irgend ein Thema daraus in einem Clavierstück zu illustriren. Trotz der angestrengtesten Mühe habe er noch immer kein Thema finden können.

gen tönt das Rauschen und Pizzikiren dreier Harfen, brüllen Posaunen und Ophykleïden, klirren die hellen Rufe gestimmter Glöckchen.

In jedem der Wagner'schen Fragmente schlagen eigenthümliche, mitunter blendende Orchester-Effecte an das betroffen lauschende Ohr des Hörers. Freilich führt Wagner zu diesem Zweck fortwährend einen unermeßlichen Haushalt: das ganze (namhaft verstärkte) Orchester in fortwährender, fluthender Bewegung, Streicher und Bläser in den fremdartigsten Combinationen, Posaunen und Bombardons, Paukenwirbel, große Trommel, Becken, Triangel, Glöckchen. In dem Raffinement ungewöhnlicher Klangmischungen, wie in der Wucht des materiellen Lärms scheint uns Wagner an dem Punkt angelangt, wo er nicht mehr weiter kann. Wenn wir aus den Fragmenten uns Wagner's gegenwärtigen neuesten Standpunkt abstrahiren dürfen, so steht die betrübende Wahrheit fest, daß dieser Componist nicht mehr anders, als mit den colossalsten Mitteln zu wirken vermag. Am auffallendsten zeigt dies das „Vorspiel" zu den „Minnesingern". Es schließt mit einem Instrumentenlärm, der jedenfalls mehr Verwandtschaft mit dem Untergang von Pompeji hat, als mit der ehrsamen Nürnberger Sängerzunft. Die Vereinigung der *drei* Themen der Ouverture mag auf dem Papier recht stattlich aussehen, in Wirklichkeit ist sie ein betäubendes Durcheinander: das gleiche Kunststück in Meyerbeer's „Nordstern" steht wie ein Meisterwerk dagegen. Den reinsten Eindruck hat uns „Pogner's Anrede" aus den „Meistersingern" gemacht. Das Declamatorische fügt sich darin sehr hübsch dem Melodischen, der Gesang athmet Innigkeit, die Begleitung hält sich, bei großer Wirksamkeit, doch mäßig. So weit wie in den Gesang Pogner's wagt sich in den übrigen Stücken die Melodie selten hervor. Wagner legt sie bekanntlich als eine „unendliche" ins Orchester, wo sie als sehr endliche, vorübergehende, allerdings von reizendem Effect sein kann. Mit dem Vorwurf der „Melodien-Armuth" darf man *Wagner* wol nicht mehr kommen, seit er in den „Meistersingern" so beißenden Spott darüber ausgegossen. Es kommt eben nur auf den Begriff von Melodie an. Nach unserer einfältigen Meinung ist die Melodie verschieden von Eisenfeilspänen und unser Ohr kein Magnet.

Eine höhere Bedeutung gewann uns die „Musikaufführung" an der Wien dadurch, daß sie uns Einblick in das gegenwärtige Schaffen *Wagner's* gewährte. Die vorgeführten Fragmente waren sämmtlich zwei noch unvollendeten, nach Form und Inhalt sehr verschiedenen Werken Wagner's entnommen: der Tetralogie „der Ring des Nibelungen" und der komischen Oper „die Meistersinger von Nürnberg".

Den „*Ring des Nibelungen*" bezeichnet der Componist als ein „Bühnenspiel für drei Tage und einen Vorabend". Am Vorabend spielt „*das*

Rheingold", am ersten Tag „die Walküre", am zweiten „der junge Siegfried", am dritten „die Götterdämmerung" (Siegfried's Tod). Ueber den Inhalt dieses theatralischen Volksfestes im größten Styl gibt uns eine eben erschienene „Studie" von Franz Müller in Weimar erwünschte Aufschlüsse. Das rasche Erscheinen dieser apologetischen Schrift hat uns nicht erstaunt. Die Compositionen Liszt's und Wagner's wirken wie Armeebefehle. Es braucht ein Werk eines dieser beiden Heroen nur zu erscheinen, und eine kleine Literatur von erklärenden Artikeln, Broschüren, Uebersetzungen etc. folgt auf dem Fuß. Herrn Franz Müller's Frühgeburt hat nicht einmal so lange warten können: die Musik zu Wagner's „Nibelungen" ist noch nicht fertig, das Textbuch noch nicht veröffentlicht, und schon halten wir diese 118 Seiten starke „Einführung in die Dichtung Richard Wagner's" in Händen. Sie beschäftigt sich lediglich mit dem Text; die Musik wird, der Vorrede zufolge, ein zweiter Band von „kundigerer Hand" beleuchten. Das Buch selbst ist geistlos und bombastisch.

Das ist schlimm; aber noch schlimmer, daß das Buch nothwendig ist. Wer nicht die ganze nordische Mythologie mit allen Helden- und Göttersagen wohlgeordnet im Kopfe hat, versteht von Wagner's viertägiger Oper so gut wie nichts. Und doch soll dies „Bühnenspiel" ein Fest für das deutsche Volk sein. Welch schwerer Irrthum, es seien jene Göttersagen fortlebend im deutschen Volk, weil dessen Urahnen sie erdacht! Wagner kann in den gebildeten Kreisen Wiens leicht die Probe machen, wie viel von den Erzählungen der „Edda" seinen Verehrern und Verehrerinnen bekannt sei. Und vollends das „Volk"! Angenommen nun, dieses hole sich die vollständige Kenntniß dieser Sagen (aus Büchern, woher denn sonst?), so fehlt doch der innere lebendige Zusammenhang der Nation mit jenen alten Göttergestalten. Wir halten diese Gebilde einer mächtigen, naiven Volkspoesie hoch: im Epos. Auf der Bühne aber wollen wir Menschen vor uns sehen, lebendiges Fühlen, Denken und Handeln, das wir verstehen und das uns im Innersten bewegt. In Wagner's „Lohengrin" ist das Mythische des Helden schon bedenklich; seine Zwitternatur vermischt und verfälscht in den entscheidenden Augenblicken jedesmal die Motive seines Handelns. Im „Nibelungenring" sind die wenigen handelnden Menschen lauter Lohengrine, nicht Gott, nicht Mensch. Im „Rheingold" treten nur Götter und Halbgötter auf. Die Handlung spielt abwechselnd in den Fluthen des Rheins und in der Götterburg Walhalla; also unter dem Wasser und über den Wolken. Auch in den folgenden Theilen ist das unmittelbare Eingreifen der Götter in die Handlung und ihre directe Verbindung mit den Hauptpersonen so vorherrschend, daß Siegfried, Brunnhild, Hagen sich weit mehr als überirdische, denn als menschliche Wesen geben.

Alle modernen Dramatiker, welche den Muth hatten, die Siegfried-Sage auf die Bühne zu bringen, waren vor allem bedacht, sie uns durch rein
170 menschliche Motivirung näher zu rücken; sie hielten sich deshalb an das Nibelungenlied, welches im Vergleich zu den älteren Sagen und Heldenliedern die Charaktere und Begebenheiten schon überwiegend in dramatische Bewegung setzt. Wenn W a g n e r im Gegensatz dazu aus der „Edda" schöpft, so heißt dies das Rad zurückdrehen. Mit Vorliebe auf rein epischen Motiven
175 verweilend, geht W a g n e r den Nibelungenhelden bis in das tiefste Dunkel ihres Ursprungs nach. Siegfried's Thaten füllen das dritte und vierte Stück; im zweiten handeln Siegfried's Eltern, im ersten die Götter, von denen diese abstammen. Man muß froh sein, daß W a g n e r den göttlichen Stammbaum nicht noch weiter bis zu der Kuh Andhumbla verfolgt hat, welche durch Be-
180 lecken salziger Eisblöcke den Ahnherrn des Götterkleeblatts Odin, Wili und We hervorrief. Wie die scenische Aufführung des „Nibelungenrings" möglich werden soll, wie sich W a g n e r den Walkürenritt, den Feuerzauber, den Kampf mit dem feuerspeienden und dabei doch singenden und sprechenden Lindwurm, wie er sich die Scenen in der Walhalla und in der Tiefe des Rheins
185 vorstellt, darüber gibt uns Herr Müller in Weimar leider gar keine Auskunft. Es war einmal von einem eigens dafür zu bauenden Theater in Weimar die Rede; wir fürchten, man wird auch eine von der gegenwärtigen Art verschiedene Generation von Sängern und Zuhörern brauchen.

Wir würden hier mit dem Bedauern schließen müssen, daß eine so glän-
190 zende dramatische Kraft sich durch das Streben nach dem Ungeheuersten und Außerordentlichsten in so unfruchtbaren Kreisen festhalten läßt. Zum Glück eröffnet uns Wagner selbst gleichzeitig eine neue Aussicht, die uns nach der qualmenden Gluth der Nibelungen wie eine freundliche Landschaft entgegenlächelt. Wir meinen die „Meistersinger", eine dreiactige komische
195 Oper, deren Text wir in dem Hause eines der liebenswürdigsten Kunstfreunde Wiens von Wagner selbst vorlesen hörten.

Was man auch im Einzelnen dagegen bemerken könnte, das Ganze bleibt ein ansprechendes, bald heiteres, bald rührendes Sittenbild aus dem deutschen Städteleben, auf einfachen Verhältnissen ruhend, bewegt von Leid und
200 Freud schlichter Menschen. Mit den leicht faßlichen und leicht darstellbaren „Minnesingern" wird Wagner dem deutschen Theater zuversichtlich einen größern Dienst leisten als mit den „Nibelungen"; während diese einer geträumten Zukunft harren, wartet auf jene die dankbare, opernlose Gegenwart.

205 W a g n e r hat sich gleichzeitig zwei entgegengesetzte Wege geöffnet. Der deutschen Kunst kann es nicht gleich gelten, welchen von beiden Wagner in

Zukunft erwählen, und ob er es vorziehen wird, seiner Nation ein Meistersänger zu sein oder ein Nibelung.

Lesarten *(WA Conc. II, 250–255 unter* **Richard Wagner's Concert***)*

2–3) *Ed. H.* … Wien,] Im Theater an der Wien gab Richard W a g n e r eine große „Musikaufführung“,
4) noch] *entfällt*
4f.) „Die Meistersänger“ … Nibelungen“] „D i e M e i s t e r s i n g e r“ und „d e r R i n g d e r N i b e l u n g e n“
6) Potpourri] Portpourri
7) Gehalt] Inhalt
7f.) oberflächlich] oberflächig
10) Zusammenklang] Zusammenhang
11) Scenerie] Szenerie
18) denselben] ihnen
21–29) Mochte … zustrebt?] *entfällt*
32) soliden,] soliden
33f.) Das … leicht.] *entfällt*
37) schwerfaßliche] schwer faßliche
38f.) sind. *Absatz* Der] *ohne Absatz*
39) eingangs] Eingangs
45) Wagner's] *gesperrt*
50) sein*).] sein. *Fußnote entfällt*
58) diese] *entfällt*
65) Wagner's] *gesperrt*
67f.) war. *Absatz* Als] *ohne Absatz*
68) durchweg] *entfällt*
71) specifischen] spezifischen
72) Wagner] *gesperrt*
74) Wagner's] *gesperrt*
75) Nibelungenstücken] „Nibelungen“
76) aufgegeben;] aufgegeben,
77) Declamation] Declamation,
78) jetzt] stets
78) Wagner] *gesperrt*
81) Walkürenritt] „Walkürenritt“
91) Ophykleïden,] Ophykleiden,

92) Wagner'schen] W a g n e r ' schen
94) Wagner] *gesperrt*
99) Wagner] *gesperrt*
99f.) dem Punkt] den Punkt
100f.) den Fragmenten] diesen Fragmenten
101) Wagner's] *gesperrt*
101) neuesten] *entfällt*
103) anders,] anders
104) „Minnesingern".] „Meistersingern".
105) Verwandtschaft] Verwandschaft
107) d r e i] *nicht gesperrt*
108f.) das gleiche] Das gleiche
109) Meyerbeer's] *gesperrt*
110) „Pogner's] *gesperrt*
113) Wirksamkeit,] Wirksamkeit
113) Pogner's] „P o g n e r ' s"
114) Wagner] *gesperrt*
116f.) „Melodien-Armuth"] Melodien-Armuth
117) wol] wohl
121–130) Eine … Tod).] *entfällt*
131) dieses … Styl] von W a g n e r ' s für vier Theaterabende berechneten „Nibelungen-Rings"
132) F r a n z] *nicht gesperrt*
135) Heroen] Herren
137) F r a n z] *nicht gesperrt*
138) Wagner's] *gesperrt*
140f.) D i c h t u n g] *nicht gesperrt*
141) Wagner's"] *gesperrt*
142) Text;] Texte;
142) zufolge,] zu Folge,
143f.) bombastisch. *Absatz* Das] *ohne Absatz*
144) n o t h w e n d i g] *nicht gesperrt*
146) Wagner's] *gesperrt*
146) Oper] Riesen-Oper
147) deutsche] *gesperrt*
148) Welch] Welch'
152) nun, dieses] nun dies
155) mächtigen,] mächtigen
157) verstehen] verstehen,

161) Gott] Gott,
168) Alle modernen] Die modernen
173) „Edda“] „Edda,“
174) dies das] dies, das
180) Götterkleeblatts] Götterkleeblattes
184) wie … Rheins] und Aehnliches
192) Wagner] *gesperrt*
193) Nibelungen] „Nibelungen“
194) „Meistersinger“,] *gesperrt*
194) komische] *entfällt*
196) Wagner] *gesperrt*
196f.) hörten. *Absatz* Was] *ohne Absatz*
197f.) bemerken … ein] einwenden muß (– die Diction ist schauderhaft –), das Ganze bleibt doch ein
200f.) darstellbaren … Wagner] zu scenirenden „Meistersingern“ wird W a g n e r
202) größern Dienst leisten] größeren Dienst leisten,
204f.) Gegenwart. *Absatz* W a g n e r] *ohne Absatz*
206) Wagner] *gesperrt*
208) sein] sein,

Lesarten *(WA MO1, 312–315 unter* **Wagner's Rheingold und sein Bayreuther Theater***)*

1–67) **Richard Wagner's** … Nummer war.] *entfällt*
68) durchweg] durchaus
69) die vorgeführten] diese
71–73) Als specifischen … geändert.] *entfällt*
74) erschien uns] erschien mir
76) und Entwickeln] *entfällt*
77) Declamation oder] Declamation und
78) jetzt] stets
79f.) „Tannhäuser“ und „Lohengrin“] Tannhäuser und Lohengrin
81) Walkürenritt] Walkyrenritt
82) weit] zwar
91f.) Glöckchen. *Absatz* … schlagen] Glöckchen. Fast unausgesetzt schlagen *ohne Absatz, Rest entfällt*
92) mitunter] *entfällt*
95) fortwährend] *entfällt*

100f.) den Fragmenten uns Wagner's] diesen Fragmenten Wagner's
102) dieser Componist] der Componist
103) wirken vermag.] wirken vermag. Bewunderungswürdig ist Wagner in seinem Combinationstalent für Instrumentirung und Harmonie; **neu** und erfindungsreich im Rhythmus und der Dynamik. Nicht das Gleiche gilt von seiner Melodie, obwol sie im Nibelungenring „unendlich" ist, – leider. Freilich darf man mit dem Vorwurf des Melodienmangels Wagner nicht mehr kommen, seit **er** in den Meistersingern so beißenden Spott darüber ausgegossen. Es kommt eben nur auf den Begriff von Melodie an. Nach unserer einfältigen Meinung ist die Melodie verschieden von Eisenfeilspänen und unser Ohr kein Magnet.
Sind wir in Bezug auf die Musik von Wagner's Tetralogie nur auf die Kenntniß von Fragmenten beschränkt, so besitzen wir hingegen einen vollständigen Einblick in deren dramatischen Verlauf.
103–130) Am auffallendsten … (Siegfried's Tod).] *entfällt*
131–133) Ueber … Aufschlüsse.] Schon 1862 erschien darüber eine Studie von Franz Müller in Weimar.
134) L i s z t ' s und W a g n e r ' s] *nicht gesperrt*
137) F r a n z M ü l l e r ' s] *nicht gesperrt*
139) „Nibelungen" ist] Nibelungen war
139) Textbuch] Textbuch (1862)
140) halten] hielten
141–143) Sie … beleuchten.] *entfällt*
143f.) bombastisch. *Absatz* Das] *ohne Absatz*
149) W a g n e r] *nicht gesperrt*
150) Wiens] *entfällt*
157f.) W a g n e r ' s „Lohengrin"] Wagner's Lohengrin
160) „Nibelungenring"] Nibelungenring
161) „Rheingold"] Rheingold
166) Brunnhild] Brunhild
167f.) geben. *Absatz* Alle] *ohne Absatz*
170) deshalb] deßhalb
173) W a g n e r] *nicht gesperrt*
175) W a g n e r den Nibelungenhelden] Wagner den Nibelungen
178) W a g n e r] *nicht gesperrt*
181–208) Wie die scenische Aufführung … Nibelung.] *entfällt*

Zeitschrift für die oesterreichischen Gymnasien 1862, S. 304ff.

Musikalische Werke.

Es liegen uns einige neuere musikalische Werke instructiven und paedagogischen Inhalts vor, die von dem regen Eifer, welcher auf dem Gebiet des Gesangunterrichtes, namentlich für dessen Hebung in den Mittelschulen sich bemerkbar macht, erfreuliches Zeugnis geben. Theils sind es bloß Sammlungen von Liedern und Chören, theils Übungsstücke in Verbindung mit theoretischen Erläuterungen, endlich auch einiges überwiegend Theoretische.

Zu den Liedersammlungen gehören:

„Vierzig Choräle für gemischten Chor, von Sebast. Bach. Herausgegeben zum Gebrauch für Gymnasien, höhere Lehranstalten und Gesangvereine, von F. Möhring, Musikdirector am Gymnasium zu Neu-Ruppin." Neu-Ruppin, Rud. Petrenz, 1860.

Mit diesem Hefte kommt der Herausgeber dem in Gymnasien und höheren Lehranstalten häufig gefühlten Bedürfnis entgegen, eine billige Ausgabe von Chorälen für gemischten Chor zu besitzen. Dass die Sammlung ausschließlich Bach'sche Choralbearbeitungen enthält, bedarf kaum einer Rechtfertigung. Aus Bach's zahlreichen Kirchencantaten gesammelt, sind diese Stücke alle ursprünglich für gemischten Chor geschrieben, dabei bekanntlich von einer Erhabenheit und Kühnheit der Harmonie, wie sie eben nur Sebastian Bach, und kein zweiter, in seiner Gewalt hatte.

Aus demselben Verlag stammen:

„Vier Psalme für vierstimmigen gemischten Chor, von Herm. Küster, k. Musikdirector in Berlin."

Ihr musikalischer Gehalt ist unbedeutend, zum Weichlichen neigend, dabei nicht überall in reinstem Satz ausgedrückt. Durch ihre leichte Ausführbarkeit mögen indessen die „vier Psalmen" an mancher Lehranstalt Eingang finden.

Eine Arbeit von großer Einsicht und Sorgfalt ist die

„Anleitung zum Gesang, nebst 57 Chorälen und 78 Liedern, bearbeitet und zusammengetragen von G. Anthes, Oberlehrer zu Wiesbaden." Wiesbaden, Limbarth, 1861.

Es ist bereits die dritte, vermehrte Auflage, in welcher dieses Werk uns vorliegt, ein praktischer Beweis für dessen ersprießliche Methode und Anordnung. Durch diese „Anleitung" soll den Schülern der höheren Lehranstalten nicht bloß das wichtigste aus der Theorie des Gesanges an die Hand gegeben werden, sondern gleichzeitig das zeitraubende und unzuverlässige

Copieren der Lieder erspart sein. Der Verf. ist dem, von einigen Recensenten geäußerten Wunsch, es möchte der theoretische Theil von der eigentlichen Liedersammlung getrennt werden, begreiflicherweise nicht nachgekommen, indem er ja gerade dadurch das Eigenthümliche seiner Methode (– „jeder Lection auch die ausschließend dahin passenden Lieder unmittelbar anzureihen“ –) hätte aufgeben müssen. Die neue Ausgabe weist übrigens gegen die beiden früheren viele neue Lieder auf und es ist ihr, um zugleich den Kirchengesang zu fördern, auch eine größere Anzahl von Choralmelodien beigegeben worden.

Eine kleinere Sammlung dreistimmiger Chorgesänge von H. M. Schletterer in Augsburg führt den Titel:

„Die kirchlichen Festzeiten in der Schule.“ Augsburg, J. A. Schlosser, 1861.

Sie ist durch den sehr berechtigten Gedanken hervorgerufen und zusammengehalten, dem Kindergemüthe die Festzeiten des christlichen Kirchenjahrs auch musikalisch nahe zu rücken und lieb zu machen. Der Verf. klagt über das Verschwinden der alten schönen Sitten und Gebräuche, durch welche die Gemeinde und namentlich die Schuljugend in lebendiger und auch äußerlich wahrnehmbarer Weise ihre Theilnahme z. B. am Weihnachtsfest oder an der Passionsbetrachtung bethätigen konnte. Der Verf. will in der betreffenden Festzeit (das Büchlein enthält die Weihnachts- und die Charwoche; Osterfest, Himmelfahrt und Pfingsten sollen nachfolgen) die verschiedenen Schulclassen zu einem größeren Chor zusammentreten lassen. Nach einem einleitenden Gesang werden vom Religionslehrer die Worte des Evangeliums gelesen; an den Stellen, wo der Chor handelnd oder reflectierend sich dem Text anzuschließen hat, beginnt wieder der Gesang. Nach den betreffenden Bibelabschnitten (sie sind in dem Büchlein überall beigedruckt) soll „eine herzliche, belehrende, die Feier den Kinderherzen noch näher rückende Betrachtung oder ein kurzes Gebet folgen, worauf der Schlussgesang das Ganze beendet.“ Wir zweifeln nicht, dass der recht glücklich ausgeführte Gedanke des Verfassers Anklang finden werde.

Ein neuerer Beitrag zum Gesangsunterricht auf Gymnasien und höheren Bürgerschulen führt den Titel:

„Die Elemente des Gesanges,“ von Hermann Küster in Berlin. Neu-Ruppin, R. Petrenz, 1861.

Wir können diesen Beitrag den vielen bewährten Hilfsbüchern dieses Genres nicht an die Seite stellen. Die eigentliche praktische Tendenz desselben ist uns nicht recht klar, und scheint es auch dem Verf. nicht überall gewesen zu sein. In diesem Heftchen, von nur 16 Seiten, ist für den ausgehenden Ge-

sangschüler zu wenig und zu viel, jedenfalls zu vielerlei behandelt. – Die Erläuterungen sind gar zu kurz, ja manche Puncte (z. B. S. 11 „die Reihenfolge der Naturtöne" u. s. w.) werden ganz ohne Erörterung hingeworfen. Somit dürfte das Heft nur als die nothdürftigste Grundlage für ausführliche Erläuterung eines musikalisch gründlich gebildeten Lehrers Anwendung finden.

Ungleich praktischer und consequenter ist ein Büchlein, betitelt:

„Der Gesangunterricht nach dem Gehöre." Eine Vorbereitung zur Chorgesangschule, von H. Bönicke. Leipzig, Fr. Brandstetter, 1860.

Für das zarte Jugendalter bestimmt, soll dieser Leitfaden die Stimme, das Gehör, das rhythmische Gefühl bilden, „überdies indem den Kleinen hier die Thüre zu dem ihnen noch unbekannten Reich der Tonkunst geöffnet wird, durch seinen Inhalt auf Herz und Gemüth wirken." Nichts von dem, was zur allgemeinen Musiklehre gehört, wie z. B. die Lehre von den Ton- und Tactarten, wird hier gelehrt: auf dieser Stufe wird nur gesungen. Die vom Verf. gegebenen Übungen weichen, diesem Gesichtspunct entsprechend, von dem gewöhnlich eingeschlagenen Wege ab. Nach den ersten Angaben eines einzelnen Tones (mit später hinzugefügter Octave) folgen kleine Übungen in den Tönen des Dreiklangs. Die häufig gehörte Behauptung, dass durch Übungen in diatonischen Tonfolgen eine Ausgleichung der Register weit eher bewerkstelligt werde, bekämpft der Verf. entschieden. „Die Kinder," bemerkt er treffend, „singen solche aus 2, 3 oder 4 neben einander liegenden Tönen bestehende Übungen stets mit ein und demselben Register, daher oft die Qual, mit welcher sie unter fürchterlichen Grimassen die Töne herauspressen." Die Methode, so wie die Wahl und Ordnung der Beispiele (deren sorgfältige Einübung immerhin ein bis zwei Jahre erfordern dürfte) lässt das Werkchen als eine sehr geeignete Vorbildung für die erste Classe einer Chorgesangschule erscheinen.

Wien. E. Hanslick.

Presse, 8. 1. 1863

Concerte.

Ed. H. Die Ueberschrift dürfte dem Leser bald ebenso lästig sein, wie dem Schreiber. Concerte und nichts als Concerte! Dreizehn Concertzettel hatten sich vergangenen Sonntag an den Straßenecken vereinigt; eine ominöse Zahl. Von dreizehn Menschen wäre wahrscheinlich einer gestorben, Concerte aber sind nicht umzubringen. Ernsthaft gesprochen, der musikalische Schnee fällt seit einigen Wochen so dicht, daß ein Einzelner außer Stand ist, ihn vollständig und reinlich aufzuschaufeln. An Sonntagen sind wir nicht allgegenwärtig, und in der Woche besitzen wir nur die gewöhnliche menschliche Ausdauer. Deshalb bitten wir alle Concertgeber, die wir unter diesen Umständen gar nicht oder nur nach glaubwürdigen Mittheilungen auf die Nachwelt bringen sollten, um billige Nachsicht. Wie tükkisch dies maßlose Musiciren Einem die Freude an der Musik raubt, davon schweigen wir, obwol dies traurige Thema wol verdiente, einmal ernsthaft besprochen zu werden; wir wollen für den Augenblick nur das Unmögliche einer kritischen Vollständigkeit constatiren, – den Concertisten zum Leid, dem Leser zur Freude.

Unbillig wäre es, den günstigen Erfolg einiger der letzten Concerte nicht wenigstens mit einigen Worten anerkennend zu erwähnen. So das Concert der Pianistin Frau Rawack-Mauthner, die ihre solide künstlerische Richtung durch ein sehr gewähltes Programm, ihr correctes und angenehmes Spiel in den mannichfachsten Aufgaben erprobte. Desgleichen die Production der dem Publicum bereits wohlbekannten Sängerin Frau Passy-Cornet. Ihr Gesang, klar, fein und reinlich, erzielt überall, wo weder eine bedeutende Stimmkraft, noch besondere Wärme der Empfindung aufzubieten ist, den freundlichsten Eindruck. Das zweite Concert des Fräuleins Bochkoltz-Falconi – zahlreicher besucht als das erste – gäbe uns nur Anlaß zu wiederholen, was wir bereits des Rühmenden zu dieser meisterhaft geschulten Künstlerin berichtet haben. Wenn es sich erwahrt, daß Stockhausen als Gesangslehrer für die „kaiserliche Opernschule" gewonnen ist, so könnte man ihm keine würdigere Collegin an die Seite geben, als Fräulein Falconi.

Das zweite Concert der Herren Laub und Jaell brachte glänzende Leistungen mit dem Bogen und auf den Tasten, das vierte Philharmonische Concert zwar nichts weiter als die oftgehörte *D*-Symphonie

von H a y d n und Mendelssohn's Musik zum „Sommernachtstraum", beide jedoch in äußerst gefeilter Ausführung.*)

Rücken wir nun näher an die neuesten musikalischen Ereignisse der Woche. R i c h a r d W a g n e r ' s „Musikaufführung" wurde mit unverändertem Programm im Theater an der Wien wiederholt. Das Auditorium war beiweitem nicht so zahlreich, als im ersten Concert, wußte aber mittelst eines wahrhaft tobenden Applauses die Illusion einer unabsehbaren Volksmenge zu erzeugen. Zwei Stücke (der „Walkürenritt" und „Siegfried's Gesang") wurden wiederholt. Das Orchester, das W a g n e r mit der glücklichsten Mischung von Feuer und Kaltblütigkeit meisterhaft commandirt, verrichtete Wunder von Tapferkeit; die Herren O l s c h b a u e r, M a y e r h o f e r und H r a b a n e k sangen mit demselben schönen Erfolg wie das erstemal; das Damenterzett endlich, die schwache Seite der Production, hatte durch die Mitwirkung Fräulein B e t t e l h e i m ' s eine wesentliche Verbesserung erfahren. Der individuelle Eindruck, den wir jüngst von den W a g n e r ' schen Fragmenten empfingen, ward durch das wiederholte Hören nicht gesteigert, sondern im Gegentheil abgeschwächt. Wir haben jüngst das Charakteristische dieser Stücke vorwiegend in die blendende Kraft ihrer ungewöhnlichen, geistreich raffinirten Klangmischungen gesetzt und sie deshalb musikalische Decorations-Malerei genannt. An nichts jedoch gewöhnt sich, stumpft sich das Ohr so bald ab, als an dem Reiz äußerlicher Instrumental-Effecte. Der Mangel selbständiger musikalisch bedeutender Gedanken tritt immer leidiger hervor, je mehr an jenen blendenden Klangwirkungen der Reiz der Neuheit verblaßt. Das lebhafte technische Interesse „wie das gemacht sei", tritt, einmal befriedigt, allmälig in den Hintergrund, und die musikalische Empfindung darbt nun doppelt, da das Blendwerk sie ihres Hungers nicht mehr vergessen macht.

Außer dieser schärfenden Bestätigung, die unser erster Eindruck erfahren, wüßten wir dem jüngst Gesagten kaum etwas beizufügen. W a g n e r in seiner eigentlichen Sphäre näher kennen zu lernen, das Princip seines Schaffens eingehender zu würdigen, dazu wird die bevorstehende Aufführung des „Tristan" besseren Anlaß bieten, als jene Fragmente. Daß sich übrigens auch diese von Adeptenhand auf weltgeschichtliche Höhe stellen lassen, kann man aus den neuesten Musikkritiken im „Vaterland" entnehmen. Es scheint, daß

* Die zahlreichen Freunde Herrn D e s s o f f ' s werden es gerne vernehmen, daß dieser feingebildete und rastlos thätige Tonkünstler das Decret als definitiv angestellter Capellmeister am Hofoperntheater erhalten hat, und gegenwärtig auch mit der artistischen Leitung der Kammerconcerte beim Allerhöchsten Hof betraut ist.

die hochgeborenen Lehnsherren dieses Blattes seit Neujahr einen nicht blos
75 gelehrten, sondern auch ebenbürtigen Musik-Referenten installirt haben.
Denn sofern wir nicht an stylistische Doppelgänger glauben sollen, glänzt
über dem bescheidenen Zeichen == ein leibhaftes Grafenkrönlein. Unserm
neuen Collegen – in musikalischen Dingen gehört er bekanntlich zu der
avancirtesten Demokratie – ist das Entscheidende in Wagner's Musik „der
80 Gedanke des in engster geistigster Bedeutung Symphonistisch-Polyphonen". Er fährt fort: „Die früher mit dem Namen Principalstimme
belegte höchstpersönliche Erscheinungsart eines umfassenderen Tonganzen
ergibt sich, den neuesten Schöpfungen des Meisters gemäß, als ein im Gesammtverbande seiner Kunstwerke wesentliches aufgegangenes Sein. Bei
85 Wagner ist andererseits jeder einzelne Stimmträger ebensosehr ein in sich
geschlossenes, tongedankliches Selbst, ein musikalisches Eigenwesen. Alles
ist hier Melodie. Die von außenher gegebene Lage und Stelle dieses allher
und allhin wallenden Wagner'schen Gesangsstroms kommt hier in gar keinen wesentlichen Betracht." Das neue Princip der Wagner'schen Musik ist
90 „der Panmelodismus", und „der Panmelodismus ist ohne alle Frage
die höchste Verklärungsstufe dessen, was eine frühere
Zeit Polyphonie schlechthin genannt hat". „Erst seit Wagner's Lohengrin ist die durch das musikalisch-dramatische Gesammtwirken der
früheren Meister erst allmälig angebahnte Errungenschaft des polyphonen
95 Styls ein wirkliches, überallhin thätiges, allbefruchtendes Lebensmoment in
der Sphäre des musikalischen Schaffens geworden." Wir können nicht leugnen, daß also Hegelisch zubereitet, uns die absolute Wagner-Vergötterung
am besten schmeckt. Wie ahnungsvoll sang Heine von dem „Leviathan mit
Knoblauchsauce"!

100 Die vierte Hellmesberger'sche Production brachte Beethoven's
Es-Quartett *op.* 127 und Cherubini's *D-moll*-Quartett, ein sehr anregendes, aber im Totaleindruck unbefriedigendes Werk, das, französisches
und italienisches Naturell gewaltsam unterdrückend, es doch nicht zu der
Tiefe und Freiheit deutschen Styls bringt. Lebhaftesten Anklang fand ein
105 von Herrn Epstein vorzüglich gespieltes Bach'sches Clavierconcert,
dessen „überwundene Polyphonie" sich neben der modernen „Panmelodie"
doch noch merkwürdig stattlich ausnimmt.

Im Musikvereinssaal versuchte Herr Skiwa, bekanntlich als tüchtiger
Clavierlehrer geschätzt, sich dem Publicum auch als Compositeur von Or-
110 chesterwerken vorzuführen. Obwol dies äußerlich mit nicht ungünstigem
Erfolg geschah, möchten wir Herrn Skiwa doch rathen, sich keine Illusionen über seine schöpferische Begabung zu machen. Seinen Compositio-

nen (Ouverture, Scherzo etc.) fehlt das Alpha und Omega solcher Begabung: Erfindung und Eigenthümlichkeit. Daß Herr Skiwa tüchtige Muster studirt
115 hat – leider sind von diesem Studium mitunter handgreifliche Erinnerungen hängen geblieben – und über einige Routine verfügt, will gegen die totale Lebensunfähigkeit seiner Tondichtungen nicht viel bedeuten. Durch heftige Violinfiguren und fortwährenden Posaunenlärm sucht Skiwa das mangelnde innere Feuer zu ersetzen, während die unendliche Länge seiner
120 Stücke uns glauben machen soll, daß er noch immer bei Gedanken sei. Diese sind aber in Wahrheit zu unbedeutend und schwächlich, um durch eine „fleißige" Durchführung, insbesondere durch den alten Apparat von Rosalien, Nachahmungen u. dgl. zu ausreichender Lebenskraft aufgefüttert werden zu können. Wir wollen einräumen, daß eine frühere Zeit derlei Bestrebun-
125 gen wohlwollender aufgenommen hätte; Herr Skiwa ist dann im besten Fall zu spät aufgetreten. Das Gegentheil möchten wir von der Tochter des Concertgebers, der Pianistin Fräulein Irene Skiwa, behaupten. Dies junge Mädchen darf gewiß auf eine schöne Zukunft hoffen; sie jetzt schon in die Oeffentlichkeit einzuführen, war ein verfrühtes Wagstück. Fräulein
130 Skiwa's Anschlag ist zu schwach, ihre Technik zu unentwickelt für die Aufgaben, an die sie sich gewagt; aus ihrem Vortrag klingt noch kein inneres Leben, sondern lediglich der mechanische Pendelschlag der Schule. Für die künstlerische Fortentwicklung der jungen Pianistin werden ihre hübsche Geläufigkeit und ihre sorgfältige musikalische Erziehung gewiß schätzbare
135 Vorstufen abgeben. Frau Passy sang eine Arie von Auber, deren Bravour ihre Kräfte ein wenig übersteigt.

Von dem zweiten Concert der „Sing-Akademie" (unter der Leitung des Herrn Stegmayer) läßt sich nicht viel Rühmliches melden. So viel des Lobes und der Anerkennung die classische Richtung dieses Instituts auch
140 verdient, die Leistungen desselben gehen von Jahr zu Jahr abwärts. Das Concert glich mehr einer vorbereitenden Gesammtübung als einer öffentlichen Production. Compositionen, wie die doppelchörige Motette von Bach, der zehnstimmige Psalm von J. Gabrieli, der vierzehnstimmige Chor von Lotti, das „Miserere" von Allegri, verlangen das präciseste Zusam-
145 menklingen und Ineinandergreifen der Stimmen, einen deutlichen, durchsichtigen Vortrag, endlich eine Feinheit in den Abstufungen der Tonstärke, wie sie nur der fleißigsten Uebung unter der energischesten Direction erreichbar sind. So gleichmäßig herabgesungen, mitunter sogar unrein und schwankend, vermögen Chöre, wie die genannten, unmöglich einen tieferen
150 Eindruck zu erzielen. Sogar oft wiederholte Repertoirestücke, wie das „Miserere" und das „Altdeutsche Marienlied", haben wir von der Sing-Akademie

weit besser, ja in dem Maße besser gehört, als wir in unserer Erinnerung weiter zurückgreifen.

Das Beste zum Schluß: Johannes Brahms' zweites Concert. Hier bot man uns echte, künstlerische Genüsse in anspruchslosestem Gewand. Wie gerne lauschen wir Brahms' Spiel! Sobald er die Tasten berührt, durchströmt uns die Empfindung: Da spielt ein wahrer, aufrichtiger Künstler, ein Mann von Geist und Gemüth und anspruchslosem Selbstgefühl. Brahms schien an dem Abend ganz besonders gut disponirt. Damit will keineswegs auch gesagt sein, daß jede Passage spiegelhell blinkte, und jeder Sprung haarscharf traf. Seine Technik ist wie ein kräftiger, hochgewachsener Mann, der aber etwas schlendernd und nachlässig gekleidet einhergeht. Er hat eben wichtigere Dinge im Kopf und Herzen, als daß er unabläßlich auf sein Aeußeres achten könnte. Brahms' Spiel ist immer herzgewinnend und überzeugend. Wie kräftig und fein zugleich gab er Bach's „chromatische Phantasie" und Beethoven's Variationen *Op.* 35, über jenes *Es-dur*-Thema aus „Prometheus", daß der Componist später in die „Eroica" aufnahm! Etwas stiefmütterlich behandelte Brahms auch diesmal sich selbst: Seine *F-moll*-Sonate, als Composition schon so wunderlich „in sich hineingesungen", wurde von ihm auch mehr „in sich hinein"-gespielt, als klar und scharf herausgearbeitet. Die beiden äußeren Sätze sind mit all ihren schönen Einzelheiten doch zu formlos, um entschieden zu wirken; im Scherzo beirrt den Hörer die auffallende Reminiscenz aus Mendelssohn's *C-moll*-Trio; das Andante hingegen gehört zu dem Innigsten, Zartesten, was wir der neueren Claviermusik verdanken. Von höchstem Interesse war Brahms' Vortrag der *F-moll*-Sonate (*Op.* 14) von Schumann. Es dürfte die erste öffentliche Aufführung dieses Werkes sein, das zu den leidenschaftlichsten, eigenthümlichsten, mitunter wol auch eigensinnigsten Phantasien aus Schumann's erster Periode gehört. Es ist ursprünglich, einer Laune des Verlegers zufolge, unter dem Titel *„Concert sans orchestre"* erschienen, welcher weder das Wesen, noch die Form des Stückes richtig bezeichnet. Ursprünglich als Sonate gedacht, hat dasselbe in zweiter Auflage auch wieder den Titel „Sonate" und damit zugleich das früher verdrängte „Scherzo" aufgenommen. Brahms spielte die Sonate (leider ohne das Scherzo) mit dem Schwung und der Hingebung einer freien Phantasie, dabei mit erstaunlicher Bewältigung der wahrhaft riesigen Schwierigkeiten. Nach wiederholtem Hervorruf erfreute Brahms die Versammlung noch mit dem Vortrage eines Schubert'schen Marsches (eigenes Arrangement nach dem Vierhändigen), an dessen entzükkender Frische man sich nicht wenig erlebte.

Frau Marie Wilt sang mit kräftiger Stimme und zutreffendem Vortrag vier Brahms'sche Lieder, von denen man namentlich das Eichendorff'sche

(„Parole") gern wiederholt gehört hätte. Hoffentlich denkt B r a h m s nicht daran, von Wien, wo er als Mensch und Künstler sich viele und warme Freunde erworben hat, schon Abschied zu nehmen.

Lesarten *(WA Conc. II, 258 unter 1862, sic!,* **Joh. Brahms***)*

1) **C o n c e r t e.**] **Joh. Brahms.**
2–155) *Ed. H.* ... Gewand.] *entfällt*
158f.) an dem Abend] *entfällt*
163) unabläßlich] unablässig
168) selbst:] selbst.
169f.) „in ...-gespielt,] „in sich hinein" gespielt,
171) Einzelheiten] Einzelnheiten
174) Zartesten,] *entfällt*
177) wol] wohl
182) früher] frühere
183–193) B r a h m s ... nehmen.] *entfällt*

Presse, 22. 1. 1863

Musik.

(Concerte von Laub, Jaell, Jacobine Binder, Marckl, Gustav Satter und Heinrich Ketten.)

Ed. H. Es war eine reiche und bewegte Concertwoche; der Reichthum al-
5 lerdings mehr quantitativ als qualitativ, die Bewegung mehr an der Oberflä-
che als in die Tiefe. Die Herren L a u b und J a e l l nahmen Abschied von
Wien, vorläufigen Abschied, da wir im nächsten Monat das Vergnügen haben
werden, beide Künstler in den L a u b 'schen Abonnements-Concerten für
Kammermusik wieder zu begrüßen. Sie begannen ihr „Abschiedsconcert"
10 gemeinschaftlich mit der virtuosen Durchführung der (Kreutzer'schen) *A-
dur*-Sonate von Beethoven. Hierauf spielte J a e l l Schumann's *Fis-moll*-So-
nate (*op.* 11), ein Stück Jugendleben des Componisten, voll süßer Träumerei,
stürmischer Leidenschaft und keckem, lebensfrohem Humor. Auch die Ver-
ehrer Jaell's wissen, daß seine Vorzüge nicht nach der Richtung gravitiren,
15 in welcher Schumann's Musik sich bewegt. Insbesondere sind es die Jugend-
werke S c h u m a n n ' s, die in ihrer genialen, launenvollen Subjectivität,

ihrem sprunghaften Wechsel von schmerzlicher Empfindung und keckem Humor, nur von einer geistesverwandten Natur unabgeschwächt reproducirt werden können. Etwas vom Schumann'schen Dämon, sei's auch nur von seinem guten, muß im Spieler stecken. Herrn Jaell's gefälliges, heiteres, elastisches Naturell ist dem Schumann'schen beinahe entgegengesetzt; unser Virtuose hat zu lange in den Salons geglänzt, um allzugern dem schweigsamen Schumann über Klippen und Abgründe nachzustürzen. So hat uns denn die *Fis-moll*-Sonate – sie ist uns aus Jugendtagen sehr ans Herz gewachsen – diesmal ziemlich unbewegt gelassen; es klang alles so begütigt und abgewaschen.

Herr Jaell war nicht leichtfertig an die Aufgabe gegangen, man hörte jedem Tact die sorgsamste Vorbereitung an. Allein in so hohen Regionen wird eben allzu fühlbar, was in niedrigeren nicht stört, daß dem Spiele des Vortragenden die Tiefe fehlt. Selbst Aeußerlichkeiten wirken da ganz eigenthümlich; sieht man Herrn Jaell über einzelnen Tönen der Melodie – er trennt sie gern, wie die italienischen Sänger – seine rundliche Hand so zierlich bäumen und wiegen, so glaubt man ihm noch weniger was er von leidenschaftlichen Dingen spielt. Auch diesmal erntete Herr Jaell den reichlichsten Beifall mit einigen kleineren Stücken, die er äußerst brillant und geschmackvoll vortrug. Darunter war eine Transscription des Pilgermarsches aus der Tannhäuser-Ouverture, welche ihrerseits schon so vollständig das Wesen der Clavier-Paraphrasen ins Orchester übertragen hat, daß die grassirende Neigung, sie wieder gleichsam zurück zu pianisiren, sehr begründet erscheint. Herr Laub brachte eine Reihe glänzender Leistungen, deren bedeutendste der Vortrag der Bach'schen „Chaconne“ war. Die sichere Entschiedenheit im mehrstimmigen Spiel, das Mark des Tones, die Behendigkeit der linken Hand und die Kraft der rechten wirkten hier zu mächtigstem Effect zusammen. Laub's Bogen griff aus wie ein Gewittersturm und ließ Passagen und Triller niederregnen. Unsere Wahrnehmung vom ersten Concert her, daß das Kräftige, Energische, das kühne Auflodern der Bravour Laub's glänzendste Seite bilden, neben welcher das Einfachrührende, Schwärmerisch-Innige etwas abfällt, bestätigte das letzte Concert. Der Vortrag der Elegie von Ernst ließ kalt, der Aufwand an „großem Ton“ konnte nicht ersetzen, was der Empfindung an Feinheit, Beweglichkeit und Wärme abging. Ein virtuoses Prachtstück vollführte Laub mit einem „Saltarello“ eigener Composition, einer sehr lebendigen, wirkungsvollen Bravour-Pièce, welche, sowie die folgende „Phantasie von Ernst“, dem Concertgeber den glänzendsten „Abgang“ bereitete.

Wer sich an den Concertgebereien der letzten Woche ganz besonders bethei-

ligt hat, war das schöne Geschlecht. Kaum hatte sich der Musikvereinssaal hinter Fräulein Skiwa geschlossen, so öffnete ihn Fräulein Binder und gleich danach Frau Marckel-Wiswe wieder, um öffentliche Kunstproben am Clavier abzulegen. In dem Concerte der letztgenannten Pianistin
60 wirkten überdies die Fräulein Julie v. Asten und Marie Geißler am Claviere mit. Erinnern wir uns dazu der jüngst besprochenen Clavier-Production des Fräuleins Bettelheim, so hätten wir ein Contingent von Clavierspielerinnen, das in jeder Beziehung hübsch genannt werden kann. An Fleiß und anspruchslosem Streben stehen unsere Pianistinnen (nament-
65 lich die dem Publicum bereits vortheilhaft bekannten) hinter ihren bärtigen Collegen gewiß nicht zurück, dennoch versetzen uns „Mädchenconcerte" meist in einige Verlegenheit. Nicht etwa die Galanterie, sondern geradezu die Gerechtigkeit erheischt hier ein anderes, milderes Maß der Beurtheilung.

Die moderne Claviermusik verlangt einen Grad von physischer Kraft und
70 Ausdauer, der einem jungen, zartgebauten Mädchen nur äußerst selten gegeben ist. Die Kritik wird sich daher meistens zufriedengeben müssen, wenn solche knospende Virtuosinnen die Wucht der Concertstücke „ihren Kräften entsprechend" bewältigen. Ein Mißgriff hingegen, den man imputiren kann, ist es, wenn Mädchen in der Wahl ihrer Vorträge auf ihre zartere Natur und
75 geringere Kraft gar keine Rücksicht nehmen.

Seit es Mode geworden ist – das ist das rechte Wort – in allen Concerten Bach und Schumann zu spielen, glaubt jedes halbwüchsige Mädchen, das allenfalls den kleinern Sachen Mendelssohn's und Chopin's oder einer leichteren Thalberg'schen Phantasie gewachsen ist, es müsse sich mit
80 dem Schwierigsten aus Bach und Schumann produciren. Reicht schon die physische Kraft unserer concertirenden Rosenknospen für diese Compositionen selten aus, die geistige erweist sich meist noch unzulänglicher. Wer im Leben und in der Kunst nicht schon Einiges erfahren, mit Schmerz und Mühe erfahren hat, wessen Denken und Fühlen noch harmlos wie ein
85 Haydn'sches Rondo sich in kleinsten Kreisen dreht, der wird Schumann am besten noch einige Jahre ruhen lassen. Die künstlerische, feinverzweigte Complication des Schumann'schen Clavierstyls und die tiefaufgeregte, nur im schmerzlich lächelnden Humor gemilderte Leidenschaft seiner Musik sollten allzu kleine Händchen von selbst abschrecken. Und doch pflegen unsere
90 jungen Mädchen ihren Austritt aus der Schule und Eintritt in die Oeffentlichkeit mit diesen ähnlichen Wagstücken zu feiern. Nachdem kürzlich eine junge, schwache Pianistin Beethoven's *Es-dur*-Concert, Liszt'sche Rhapsodien u. dgl. für ihr erstes Concert gewählt hatte, folgte ihr jüngst ein ebenso zartes Schwesterchen mit Schumann's „Kreisleriana", Beethoven's

Es-dur- und Chopin's *F-moll*-Concert (*op*. 21), einer der allerschwierigsten Compositionen in der modernen Clavierliteratur. Ein blutjunges Mädchen mit den Anfängen einer ganz unausgebildeten Stimme debutirte dabei mit – Schumann's „Stiller Liebe“ (aus *op*. 35), einem Lied, das bekanntlich die nüancirteste Declamation und die tiefste Innigkeit erfordert. Wir wüßten mitunter nicht, wen wir mehr bedauern sollten, die Componisten oder ihre zarten Mörderinnen? Möchten letztere doch bedenken, daß wir sie nicht zur Selbstverleugnung, sondern im Gegentheil zum lohnendsten Egoismus auffordern, indem wir wünschen, sie möchten nur vortragen, was ihnen wirklich verständlich und sympathisch ist, und was sie vollkommen gut spielen können. Ihre wahrhaften Vorzüge, Zierlichkeit, Geläufigkeit, leichte Anmuth, können junge Pianistinnen in Tonwerken wie die genannten entweder gar nicht oder nur in falscher Anwendung geltend machen, d. h. indem sie Größe und Leidenschaft ins Niedliche kräuseln. „Sie verzupft Alles,“ schrieb Mozart über die gefeierte Wiener Pianistin Fräulein Auernhammer. Der Ausdruck ist treffend und charakterisirt eine lange pianistische Nachkommenschaft der seligen Auernhammer.

Dies sind allgemeine Bemerkungen, aus denen eine oder die andere unserer jungen Pianistinnen beherzigen mag, was und soweit es ihr gerade beliebt. Unser Concertbericht muß nun freilich, nachdem wir so viel Raum verplaudert, kurz ausfallen. An Fräulein Jacobine Binder loben wir Geläufigkeit und Zierlichkeit des Spiels. Sie hat eine glückliche Hand, die leicht wie ein Vogel über die Tasten fliegt. Die Kraft ist noch sehr gering, so daß die Orchesterbegleitung wie ein feuriger Ofen ihren Clavierpart rettungslos verschlang. Was an geistiger Concentration fehlt, wird hoffentlich die Zukunft hinzubringen. Fräulein Binder's Concert war sehr besucht und widerhallte von freundlichem Beifall. – Frau Marckl-Wiswe ist dem Publicum bereits aus früheren Jahren als angenehme und geschickte Pianistin bekannt, und seither hat sie natürlich Fortschritte gemacht. Schumann's *G-moll*-Sonate spielte sie auswendig, was anerkennend bemerkt zu werden verdient. Mit Fräulein Julie v. Asten und Fräulein Marie Geißler führte die Concertgeberin ein Bach'sches Tripelconcert in *C-dur* aus, das, wie man einhellig rühmt, ungemein präcis einstudirt war.

Zwei neue Erscheinungen auf dem Podium des Musikvereinssaales waren die Pianisten Gustav Satter und Heinrich Ketten, deren jeder bis jetzt Ein Concert veranstaltet hat.

Herr Satter hat sich bekanntlich durch seine Erfolge in Amerika einen Namen gemacht. Daß er ein bedeutender Virtuose sei, bewies er nun auch sattsam vor seinen Landsleuten. Ausgiebige Kraft und zartes Geflüster

stehen seinem saftigen Anschlag gleichmäßig zu Gebot; in seinem Vortrag
135 fanden wir zwar nur schwache Spuren von Empfindung, aber ein gewisses
Feuer, das muthig ins Zeug geht.

In dem lebhaft rhythmisirten, gefälligen und etwas gefallsüchtigen Vortrag seiner eigenen Bravoursachen, namentlich des Walzers, erinnerte uns Herr Satter an Leopold v. Meyer. Nur war sich dieser vielgereiste Liebling der Salons in seinem Ziel und Gebahren weit klarer; er spielte keine Beethoven'schen Concerte und componirte keine Ouverturen zu deutschen Sagen. Herr Satter macht uns die Sache schon schwieriger, er trägt, vorne classisch, rückwärts modern, das musikalische Janusgesicht, mit dem unsere Virtuosen so gerne sich oder Andere täuschen. Wir halten, nach Satter's erstem Concert zu schließen, nicht den struppigen Beethovenkopf, sondern die damenbezwingende Leopoldsmiene für die echte Seite. Ob sie von Anfang an seine wahre, urwüchsige oder durch die langjährige amerikanische Campagne ihm angebildet sei, das müssen wir unentschieden lassen. Satter wäre nicht das erste hübsche Talent, das durch den Humbug der neuen Welt seiner besseren Natur entfremdet ward. Das Clavier ist für den amerikanischen Reisevirtuosen eben nur ein Ding, aus dem man Gold schlägt. Die Schnelligkeit, mit der dies in Amerika möglich, und die Marktschreierei, welche dazu nothwendig ist, pflegen tiefe Spuren in dem künstlerischen Charakter solcher Goldspieler zurückzulassen. Dem schlichten, männlichen Pathos in Beethoven's *Es-dur*-Concert schien Herr Satter entfremdet, so sehr er natürlich das Technische des Stückes bewältigte. In dem heftigen Abstoßen einzelner Noten, dem raschen Abreißen mancher Phrasen, in dem Ueberzuckern empfindsamer Stellen, endlich in der eingefügten Cadenz verrieth sich das eigenthümlich Hastige, Vordrängende des Virtuosenthums. Wir haben jüngst Herrn Jaell's Vortrag Beethoven'scher und Schumann'scher Stücke nicht durchaus beistimmen können; die Gerechtigkeit verpflichtet uns hier zu der ausdrücklichen Bemerkung, daß Jaell dabei ungleich sorgsamer, bescheidener und angemessener verfährt, als Herr Satter. Hingegen müssen wir dem Spiel des letzteren mehr rhythmische Schärfe, überhaupt mehr Temperament zugestehen. Vermochten wir Herrn Satter, den Pianisten, nur auf dem Felde des Bravourstücks zu rühmen, so fällt unsere Anerkennung des Componisten Satter noch weit bedingter aus.

Ein intensives, eigenthümliches oder auch nur tüchtig geschultes Talent sprach aus keiner einzigen von Satter's Compositionen. Seine Ouverture zur „Lorley“ ist musivisch, formlos, schwer belastet mit Reminiscenzen, dabei mit anspruchsvoller Roheit instrumentirt. Nicht eine singende Fee, sondern

eine preußische Jägermusik muß, nach Satter's Schilderung, den armen Schiffer gegen die Felswand gelockt haben. Geschickter bewegt sich Herr
175 Satter in kleineren Clavierstücken; manche davon klingen recht effectvoll und sind dankbare Salonstücke. Herr Satter machte mit diesem Theil seines Programms die meiste Wirkung, wie der denn überhaupt reichlichen Applaus erntete.

Ein sehr talentvoller Pianist von vielleicht großer Zukunft ist der junge
180 Heinrich Ketten aus Paris. Er verfügt über eine Kraft und Bravour, die für sein Alter und seine zarte Erscheinung erstaunlich sind. Seinen Vortrag des Beethoven'schen *Es-dur*-Concertes haben wir nicht gehört, competente Hörer erklärten sich wenig erbaut davon. Hingegen hörten wir Ketten ein Litolff'sches Scherzo (mit Orchester) ganz vortrefflich spielen. Nach
185 diesem und dem Vortrag zweier Chopin'schen Stücke zweifeln wir nicht, daß der junge Ketten eine musikalische Natur sei, wenngleich eine noch gährende und ungleich ausgebildete. Mitunter überschätzt er seine Kraft, und macht dann allzuwenig Federlesens, wie z. B. in dem Schlußsatz von Thalberg's „Liebestrank-Phantasie", den er mit aufgehobener Dämpfung
190 sehr couragirt und sehr unrein herunterpaukte. Der jugendliche Virtuose hatte großen Erfolg. Wir werden auf ihn, sowie auf Herrn Satter im Verlaufe der Saison noch zurückkommen.

Fräulein Albertine Meyer aus Berlin sang in mehreren der hier besprochenen Concerte mit vielem Beifall. Ihre kräftige, umfangreiche Altstimme
195 wird noch erfreulicher wirken, wenn einmal mehr technische Ausbildung und eine wärmere Beseelung dies schöne Material geadelt haben.

Lesarten (*WA Conc. II, 299–302 unter* **Virtuosenconcerte**)

1–9) **Musik.** … begrüßen.] *entfällt*
9) Sie begannen] Die Herren Laub und Jaell begannen
19) Schumann'schen] *nicht gesperrt*
26f.) abgewaschen. *Absatz* Herr] *ohne Absatz*
28) in so hohen] in solchen
33) weniger] weniger,
34–40) spielt. … Herr] spielt. *Absatz* Herr *Rest entfällt*
40) Laub] *nicht gesperrt*
50–54) Ein virtuoses … bereitete.] *entfällt*
58) danach] darnach
59) der letztgenannten Pianistin] des letztgenannten Pianisten

60) M a r i e] *nicht gesperrt*
61f.) jüngst ... Fräuleins] der Clavier-Production der trefflichen
63) Clavierspielerinnen,] *gesperrt*
68f.) Beurtheilung. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
71) zufriedengeben] zufrieden geben
75f.) nehmen. *Absatz* Seit] *ohne Absatz*
76) geworden ist] geworden
78) Mendelssohn's] Mendelsohn's
81f.) diese Compositionen] die Compositionen
87) tiefaufgeregte,] tiefaufgeregte
91) ähnlichen] *entfällt*
92) L i s z t ' sche] L i ß t ' sche
112–127) Dies ... war.] *entfällt*
129f.) K e t t e n , deren ... hat.] K e t t e n.
136) ins] in's
136f.) geht. *Absatz* In] *ohne Absatz*
160–165) Wir ... zugestehen.] *entfällt*
166) Bravourstücks] Bravourstück's
168f.) aus. *Absatz* Ein] *ohne Absatz*
174–178) Geschickter ... erntete.] *entfällt*
181–184) Seinen ... spielen.] *entfällt*
184f.) Nach ... Vortrag] Nach dem Vortrag
190–196) Der ... haben.] *entfällt*

Presse, 31. 1. 1863

Musik.

Ed. H. Es sind nicht immer die großen Concerte, die dem Hörer das größte Vergnügen bereiten. Eine sehr prunklos scenirte kleine Musik-Aufführung ohne Orchester, ohne fremde Virtuosen und ohne Novitäten hat über alle
5 Concerte der verflossenen Woche den Sieg davongetragen. Wir meinen das von der G e s e l l s c h a f t d e r M u s i k f r e u n d e veranstaltete Abendconcert, dessen Ertrag für die Verschönerung und Einfriedung der Grabstätten B e e t h o v e n ' s und S c h u b e r t ' s bestimmt war. Durch diese Widmung war das Concert dem Wiener Publicum wie eine Familien-Angelegenheit na-
10 hegerückt. Die eigenthümliche Zusammensetzung und die herzliche, theilnehmende Stimmung des Auditoriums verlieh diesem Abend in Wahrheit

etwas von der Traulichkeit eines Familiencirkels. Alle, denen Beethoven und Schubert ans Herz gewachsen, hatten sich eingefunden, und von den zahlreichen Ueberlebenden, die Beethoven gekannt und mit Schubert
15 freundschaftlich verkehrt hatten, fehlte wol keiner. Es waren diesmal nicht blos die großen Künstler, es waren die theuren Mitbürger und Freunde, die Wien in den beiden Todten feierte. Wer ist nicht schon zu den zwei nachbarlichen Gräbern auf dem Währinger Friedhof gewallfahrtet? Wer kennt ihn nicht, den breiten, flachen Stein mit der stolzen Inschrift „Beethoven", und
20 daneben die Nische mit der schwarzen Schubert-Büste? Die zahlreichen Pilgerfahrten dahin mehren sich zur Ehre der beiden Todten, aber nicht zum Nutzen ihrer Gräber. Diese sind nicht eingefriedet, kein zierliches Eisengitter wehrt den Händen und Füßen einer oft allzu nachdrücklichen Pietät. Der breite Quaderstein trägt längst nicht mehr einzig und allein den Namen
25 „Beethoven", denn mit Griffel, Stahl und Röthel haben zahlreiche andere, nicht ganz so bedeutende Namen sich ein klein wenig Mitunsterblichkeit darauf intabulirt. „Mit Achtung, Lauterberger," heißt eine der neuesten Inschriften, die auf dem Grabstein Beethoven's zu lesen ist. Das Geschlecht der „Lauterberger" ist bekanntlich alt, zahlreich, und nicht ge-
30 sonnen, jemals auszusterben; kein Wunder also, wenn man endlich bedacht sein muß, dasselbe von geweihten Stätten „mit Achtung" fernzuhalten. Indem die „Gesellschaft der österreichischen Musikfreunde" rasch und aus freien Stücken die Sorge für die Grabstätten Beethoven's und Schubert's übernahm, hat sie bewiesen, daß sie in einem weitern als dem blos paragra-
35 phmäßigen Umfang ihre Mission aufzufassen und mit einer wahrhaft seltenen Feinheit der Empfindung zu bethätigen versteht.

Das Concert selbst stand an Werth hinter dem schönen Gedanken, der es hervorrief, nicht zurück. Mit feinem Tact hatte Director Herbeck das Programm nur aus Compositionen der beiden großen Meister zusammenge-
40 stellt. In der Auswahl war man auf schöne Mannichfalt bedacht. Die Instrumentalmusik war durch Beethoven's *B-dur*-Trio (mit Herrn Dachs am Clavier) und Schubert's köstliches *C-dur*-Quintett vertreten, das die Herren Hellmesberger, Durst, Dobyhal, Röver und Kupfer mit Geist und Schärfe vortrugen. Von Chören wurden „Die Ehre Gottes" von
45 Beethoven, und Schubert's „Allerseelen-Litanei" durch die Mitglieder des Singvereins trefflich ausgeführt.

Durch Liedervorträge glänzten die Herren Ander und Panzer, die Fräulein Falconi und Bettelheim. Fräulein Bettelheim's Vortrag des Schubert'schen Liedes „Der Tod und das Mädchen" wird wol Jedem
50 unvergeßlich bleiben. Das Lied selbst zählen wir in seiner Einfachheit und

engen Begrenzung zu dem Ergreifendsten, was die Musik bieten kann. Auf die Gefahr hin, der Uebertreibung gescholten zu werden, gestehen wir, daß die letzten Tacte dieses Liedes uns mit einem Schauer überziehen, wie wir ihn nur bei dem Eintritt des steinernen Gastes in der Schlußscene des „Don
55 Juan" empfinden. Dieselbe kalte Todeshand, die uns ruhig anfaßt und festhält, dieselbe jeden Pulsschlag stockenmachende Empfindung, in der nächsten Minute unfehlbar todt zu sein. Der Unterschied ist nur, daß dort das schwere Geläute des Domes und hier ein kleines Zügenglöcklein uns dem Todesschauer überliefert.

60 Die Aufnahme sämmtlicher Nummern von Schubert in diesem Concert bewies, wie tief dieser Tondichter sich unter seinen Landsleuten eingelebt hat. Für das Andenken Schubert's, auf den wir als geborne Wiener ein noch größeres Recht als auf Beethoven haben, werden demnächst weitere Schritte geschehen. Sowol die Gesellschaft der Musikfreunde als der Män-
65 nergesang-Verein, dem hierin die Ehre der Initiative gebührt, werden noch in dieser Saison Concerte für das Schubert-Denkmal veranstalten, das hoffentlich bald die schönste Zierde unseres Stadtparks bilden wird.

Dem Vernehmen nach soll auch einer der angesehensten und kunstliebendsten Banquiers in Wien einen Salon in seinem neuen Hause mit Illu-
70 strationen zu Schubert's Werken ausmalen lassen und für diese Arbeit Schubert's geist- und gemüthvollen Freund, M. v. Schwind, im Auge haben. Die Idee hat etwas Zauberisches. Ein besserer Mann gerade für diese Aufgabe dürfte in der Welt nicht zu finden sein. Glühender Verehrer der Musik, verdankt Schwind bekanntlich mehrere seiner schönsten Bilder
75 musikalischen Anregungen. Seine Illustration zu Beethoven's „Phantasie *op.* 81" ist mit Recht gefeiert, und eines seiner frühesten Bilder war eine Composition zu Mozart's „Figaro", welche Schubert und Grillparzer in die freudigste Aufregung versetzte. Wenn nun vollends Schwind's Phantasie an den Werken seines Lieblings-Componisten und Herzensfreun-
80 des Schubert sich befruchtete! Niemals beredter, als wenn er auf Schubert zu sprechen kommt, hat uns Schwind, auch ohne Pinsel und Palette, manch unvergeßliches Stündchen bereitet.

Es war während des letzten Künstlerfestes in Salzburg, daß Schwind einmal zu später Abendstunde in der Kneipe der guten Frau Raith einige
85 Freunde um seinen Tisch versammelte. Robert Franz, der Liedercomponist, der liebenswürdige Musikschriftsteller Ludwig Nohl, Capellmeister Schläger, Dr. Spatzenecker und noch ein oder zwei Salzburger Herren bildeten eine kleine Tafelrunde, welche, wie Schwind ins Gedenkbuch schrieb, „versammelt war, einen von Peter v. Cornelius vor zehn Jahren

dem Dr. Spatzenecker als ärztliches Honorar zugedachten Kronthaler zu vertrinken".

Der treffliche Wein und die Erinnerung an dessen illustre Herkunft brachten Meister Schwind bald in die fröhlichste Laune und sein Gespräch auf Franz Schubert, der dem Weine auch nicht abhold gewesen. Wir lauschten vergnügt dem Erzähler und konnten uns nicht satt sehen an dem prächtigen, energischen Kopf, aus dem die blauen Augen unter den weißbuschigen Brauen so froh und geistvoll aufblitzten. Von Schwind's Anekdoten gilt, was wol von den Anekdoten überhaupt: die besten lassen sich nicht nacherzählen. Manch' köstliche derb komische Geschichte aus dem Zusammenleben Schubert's mit Schwind dürfen wir aus dem Stübchen der „Frau Raith" leider nicht vor unsern Leserkreis bringen. Hier nur einige harmlosere Züge, die den Freunden Schubert's nicht uninteressant sein dürften. Schubert ging aus seiner Kneipe oft spät Abends über das Glacis nach Hause. Da dieser Weg damals im Geruch einiger Unsicherheit stand, pflegte Schubert sich für alle Fälle dadurch zu rüsten, daß er sein Federmesser mit geöffneten Klingen fest in der Hand hielt. Eines Abends begleiteten ihn Schwind und Bauernfeld. Bei seiner Wohnung angelangt, wollte sich Schubert von den Freunden noch nicht trennen, und lud sie ein, mit ihm oben eine Pfeife Tabak zu rauchen. Mit Freuden willigte man ein, überzeugte sich aber bald, daß Schubert im Drange der Gastfreundschaft sein Inventar überschätzt habe. Es fanden sich zwar drei Pfeifenrohre, aber nur zwei Pfeifenköpfe. Was war zu thun? Schubert nahm ein altes Brillenfutteral, bog es zusammen, stopfte es mit Tabak und rauchte aus dieser improvisirten Pfeife mit vollkommenstem Behagen.

Eines Morgens fand sich Schwind bei Schubert ein, ihn zu einem Ausflug mitzunehmen. Schubert eilte, seine Toilette zu beenden, und wühlte in seinem Schubladkasten nach einem Paar Socken. Aber, so lange er auch wühlte, jedes Paar erwies sich als unbarmherzig zerrissen. „Schwind," sagte Schubert am Ende dieser trostlosen Revue mit abergläubischer Feierlichkeit, „Schwind, jetzt glaube ich wirklich, es werden keine ganzen mehr gestrickt."

Von Schubert's fabelhafter Leichtigkeit im Produciren wußte Schwind manches Geschichtchen aus eigener Anschauung. Er hatte Schubert einmal bei sich in seiner bescheidenen Sommerwohnung zu Heiligenstadt über Nacht behalten. Der folgende Morgen stellte sich mit schweren Regentropfen ein, und machte jeden Gedanken an einen Spaziergang unmöglich. Schubert schlenderte mißmuthig das Zimmer auf und nieder. „Schubert! So thu' doch was!" herrschte ihn Schwind nach einer Weile an. „Componir' ein

Lied!" – „Wie soll ich das anfangen," erwiderte der gelangweilte Gast, „hier, wo ich weder ein Piano, noch Notenpapier, noch Liedertexte habe?" – „Dafür will ich sorgen," versicherte Schwind. Sprachs und verwandelte mittelst Feder und Lineal einige Bogen Conceptpapier in untadelhaftes Notenpapier zu drei Systemen. Stöberte hierauf eine alte lyrische Anthologie aus seiner kleinen Büchersammlung, und bezeichnete fünf bis sechs Gedichte daraus als geeignete musikalische Texte. Schubert hatte sie kaum gelesen, als er auch schon die Feder lustig übers Papier gleiten ließ. Ehe noch die Essensstunde schlug, waren die Gedichte componirt, und so schön componirt, daß Schwind jetzt noch gerne versichert, jene Notenlinien seien nicht das Werthloseste gewesen, was er je gezeichnet.

Sie haben uns geschwätzig gemacht, die beiden Meister. Schubert und Schwind – von euren Zügen wenden wir nur schwer den Blick wieder zu dem musikalischen Alltagstreiben zurück. Zum Glück läßt sich diesmal unsere Berichterstatterpflicht mit wenig Worten erfüllen. Von Bedeutung war außer dem erwähnten „Schubert- und Beethoven-Concert" eigentlich nur das philharmonische Concert vom letzten Sonntag (Nr. 1 des zweiten Cyclus). Es brachte, unter Herrn Dessoff's Leitung, Schumann's *Es-dur*-Symphonie und die vollständige „Egmont"-Musik von Beethoven in gelungenster Weise zur Aufführung. Frau Dustmann erntete mit den Liedern Klärchen's (das zweite mußte sie wiederholen) rauschenden Beifall, ebenso Herr Lewinsky mit der trefflichen Declamation des verbindenden Gedichts.

Das zweite Concert des Herrn Satter war sehr besucht; die Leistungen des Concertgebers als Pianist und Tondichter gaben uns keinen Anlaß, unsere jüngst über ihn ausgesprochene Meinung irgendwie zu modificiren.

Donnerstag Abends gab Fräulein Bochkoltz-Falconi ihr drittes und letztes Concert im Musikvereinssaal mit einem Erfolg, wie er der großen Künstlerschaft dieser Sängerin entspricht. Fräulein Falconi gab dies „letzte" Concert wol nur als Fremde, denn binnen kurzem dürfen wir sie eine der Unseren nennen. Ihre Stellung als Lehrerin an der kaiserlichen Opernschule wird Fräulein Falconi hoffentlich dem Publicum nicht entfremden, und so dürfen wir in Hinkunft noch manchen Genuß durch sie erwarten.

Freundliche Erwähnung verdient schließlich ein Concert, das Dr. Steinlechner im Streicher'schen Salon zum Besten der „Schwestern vom göttlichen Erlöser" unter Mitwirkung namhafter Künstler veranstaltete. War diese Production auch zunächst nur ein Act löblichster persönlicher Dankbarkeit, so gab sie doch Herrn Steinlechner zugleich Gelegenheit, sich als tüchtigen und geschmackvollen Violoncellspieler geltend zu machen.

Lesarten *(WA NRMZ 1863, 182–183)*

Schrift grundsätzlich Antiqua
ß] ss *grundsätzlich*
Alle gesperrten Namen nicht gesperrt

1)	**M u s i k.**] **Franz Schubert und M. von Schwind.**
2–67)	*Ed. H.* … wird.] *entfällt*
68)	auch] *entfällt*
71)	Freund, M. v. S c h w i n d ,] Freund M. von Schwind
75)	musikalischen] musicalischen
75f.)	Illustration … ist] Illustrationen zu Beethoven's „Phantasie Op. 80" sind
82f.)	bereitet. *Absatz* Es] *ohne Absatz*
85f.)	Liedercomponist,] Lieder-Componist,
86)	Musikschriftsteller] Musik-Schriftsteller
87)	Salzburger] salzburger
89)	Peter v.] Peter von
90)	Kronthaler] Kronenthaler
91f.)	vertrinken". *Absatz* Der] *ohne Absatz*
96)	Kopf,] Kopfe,
97–103)	Von … dürften.] *entfällt, weiter nach Absatz*
104)	Geruch] Geruche
105f.)	F e d e r m e s s e r] *nicht gesperrt*
112f.)	Brillenfutteral,] Brillen-Futteral,
114f.)	Behagen. *Absatz* Eines] Behagen. – Eines
115f.)	Ausflug] Ausfluge
117)	seinem] einem
117)	Aber,] Aber
120f.)	gestrickt."] gestrickt!"
121f.)	gestrickt." *Absatz* Von] *ohne Absatz*
126)	ein,] ein
126)	Spaziergang] Spazirgang
127)	„Schubert! So] „Schubert, so
128)	an.] an:
129)	anfangen," erwiderte] anfangen?" erwiederte
130)	habe?"] habe!"
131)	sorgen,"] sorgen!"
131)	Sprachs] Sprach's
131)	mittelst] mittels

133) Systemen. Stöberte] Systemen, stöberte
134) Büchersammlung,] Büchersammlung
135) musikalische] musicalische
136) übers] über's
136) Ehe noch] Noch ehe
138) gerne] gern
139) gezeichnet.] gezeichnet.
(Ed. Hanslik. „Presse“.)
140–167) Sie ... machen.] *entfällt*

Presse, 7. 2. 1863

Musik.

Ed. H. In der Concertsaison ist gegenwärtig eine kleine Pause eingetreten. Der Fasching hält mit starkem Arm alle Musik zurück, auf die sich nicht tanzen läßt. Nur vereinzelte schwache Regungen unterbrechen den
5 musikalischen Waffenstillstand, ohne der Kritik erheblichen Stoff zu bieten. Dazu gehören die Wohlthätigkeits-Akademien. Sie üben auf seltsame Weise Anziehungs- und Abstoßungskraft zugleich: erstere durch Glanz der Künstlernamen, letztere durch die rohe Zusammenstoppelung des Programms. Ist es schon ein Uebelstand des Concertwesens überhaupt, daß es,
10 vielerlei Einzelnes aneinanderreihend, rasch zerstreut und übersättigt, so legen es die Wohlthätigkeits-Concerte geradezu darauf an, diesen Uebelstand so grell als möglich zu steigern. – Das Heterogenste wird nebeneinandergestellt, ohne Rücksicht darauf, daß es sich gerade dadurch um jede echte Wirkung bringt. Alles wird auf die Zugkraft der Künstlernamen gestellt, für die
15 Harmonie des Programms sorgt niemand. Mendelssohn trug sich einmal mit der Idee, ein vollständiges Concert zu componiren: Ouverture, Arien, Claviersoli und Kammermusik; alles in bestimmter Ordnung. Offenbar hatte ihn die planlose Zusammenstellung mancher Concerte auf den (übrigens unausgeführt gebliebenen) Gedanken gebracht. Was hätte wol Mendelssohn zu
20 der jüngst im Carltheater abgehaltenen Singer'schen Wohlthätigkeits-Akademie gesagt? An abenteuerlicher Buntheit des Programms übertraf sie noch ihre jüngsten humanen Vorgängerinnen. Wir mußten an Vischer's parodirenden *„Chorus mysticus“* denken:

„Das Abgeschmackteste,
25 Hier ward es geschmeckt;

Das Allervertrackteste,
Hier war es bezweckt;
Das Unverzeihliche,
Hier sei es verzieh'n;
30 Das ewig Langweilige
Führt uns dahin!"

Nach den rauschenden Klängen einer Spontini'schen Ouverture setzte sich Herr N. N. an ein einsames Harmonium, und orgelte Stücke aus einer Beethoven'schen Symphonie! Hoffentlich wird die Physharmonika, dieser 35 elegante Sentimentalitäts-Ableiter musikalischer Hypochonder, nach diesem Versuch kein zweitesmal in einem großen Concert paradiren. Halten wir es doch für ein Zeichen gesunden, tüchtigen Musiksinnes der Wiener, daß sie dies beschränkte, monotone und nervenaufreibende Instrument in ihren Salons nicht Mode werden lassen. Auf das Harmonium folgten deutsche und 40 französische Lieder, ein Flötenduett, eine Ballade, der dritte Act aus „Maria Stuart", und knapp darauf der lange triviale Soloscherz: „Die Köchin als Künstlerin". Fräulein Gallmeyer parodirte darin unter anderm auch dieselben Scenen aus „Maria Stuart", an welche soeben Frau Rettich und Fräulein Wolter ihre ganze rhetorische Kraft eingesetzt hatten! Der Beifall, den alle 45 Mitwirkenden (darunter die Brüder Doppler, Herr Lewinsky, Fräulein Bettelheim) fanden, war ein wohlverdienter; schade um die schönen Kräfte, die für dies denkwürdige Durcheinander vernutzt wurden.

Das concertirende Virtuosenthum in Wien steht wie eine verlöschende Dynastie gegenwärtig auf vier Augen: es sind die der Pianisten Ketten und 50 Satter. Der junge Ketten gab sein zweites Concert mit recht günstigem Erfolg. Einige allzu abgünstige Kritiken konnten uns nicht von der Ueberzeugung abbringen, daß dieser Knabe mehr als ein wohldressirtes Wunderkind, daß er vielmehr ein unbestreitbares musikalisches Talent sei; freilich ein unfertiges Talent, das gar sehr der Klärung, Ausbildung und einer bescheide- 55 nen Selbsterkenntniß bedarf. Das Hummel'sche Septett, das den psychologischen Horizont eines Fünfzehnjährigen nicht eben überragt, spielte Herr Ketten äußerst hübsch. Im Vortrag Chopin'scher Stücke zeigt Ketten viel Zartheit, aber ebenso viel raffinirtes, blasirtes Wesen. Möchte dies junge Talent, uns sei es mit dem Opfer einer mehrjährigen Zurückgezogenheit, einer 60 naturwüchsigen, gesunden Reife zugeführt werden, ehe es die traurigen Flecken der Frühreife aufweist. – Eine junge Sängerin, Fräulein König, erntete für einige Liedervorträge freundlichen Beifall.

Herr Satter ist bis zu einem vierten Concert vorgerückt. Jedesmal, wäh-

rend Herr Satter noch im Musikvereinssaal pianisirt, werden draußen im
Corridor bereits Zettel mit der Nachricht angeschlagen, daß für sein nächstes Concert sämmtliche Cerclesitze (jetzt auch schon „die Galeriesitze“) vergriffen sind. Wer die hiesigen Concertverhältnisse aus jahrelanger Beobachtung kennt, den muß dieser plötzliche Heißhunger unseres Publicums nach Clavierconcerten in bewunderndes Erstaunen versetzen. Wir bestätigen gerne, daß Herrn Satter's bisher gegebene Concerte gut besucht und beifällig aufgenommen wurden, können aber für unser bescheidenes Theil nicht verhehlen, daß sie uns nach weiteren Fortsetzungen wenig lüstern gemacht haben. Ein durch den Titel: *„Adieu, absence et retour“* geradewegs zur Vergleichung mit Beethoven herausforderndes Trio, dann ein stark an Charlatanerie streifendes „Quintett in Einem Satz über ein Thema von sechs Noten“ wurden selbst von dem freundlichen Publicum, welches sämmtliche Cerclesitze des Herrn Satter „vergreift“, bedenklich kühl aufgenommen. An Galopaden aber und Walzern, mögen sie auch mit der stürmischen Bravour Herrn Satter's gespielt werden, hat man sich bald satt gehört.

Wenn wir über die letzten Quartett-Productionen der Hellmesberger'schen Gesellschaft ausführlich zu berichten unterließen, so geschah dies, weil die von uns so oft gewürdigte Trefflichkeit der Spieler gewiß nicht jedesmal neuer Bestätigung bedarf. Die vorgeführten Novitäten aber waren von geringem Belang. Ein Claviertrio von Adolph Müller (dem Sohn des verdienstvollen Theater-Capellmeisters) wurde mit ablehnendem Stillschweigen aufgenommen. Nachdem gerade das Publicum der „Quartett-Productionen“ ein äußerst freundliches, gegen einheimische Talente überaus zuvorkommendes ist, mußten wir die Strenge bedauern, mit der es plötzlich gerade bei Herrn Müller den Anfang machte. Das Trio ist allerdings ein übereiltes, unselbständiges Werk, allein es ist das Werk eines unleugbar hübschen Talentes, das sich durch einige Liederhefte bereits vortheilhaft documentirt hat. Als das erste größere Werk eines noch sehr jungen und redlichst strebenden Künstlers hätte Müller's Trio mehr Aufmunterung verdient. Wir würden uns freuen, bald von den Fortschritten dieses jungen Componisten Zeugniß geben zu können. Eine wohlwollende Aufnahme fand ein Streichquartett von Gottfried Preyer. Der Componist gehört bekanntlich zu unseren verdienstvollen älteren Tonsetzern, zu dem seit Jahren auffallend schweigsamen musikalischen Herrenhaus in Oesterreich. Die Vorzüge einer tüchtigen, an classischen Vorbildern entwickelten Schule waren in Preyer's Quartett nicht zu verkennen. Melodiöse Klarheit, Ebenmaß der Formen, Reinheit der Harmonie machen sich darin vortheilhaft geltend. Wäre das Werk eigenthümlicher, bedeutender in der Erfindung, in der Aus-

führung freier von einer gewissen, an Onslow mahnenden Rococcomanier, es
würde ganz unmittelbar den Beifall hervorgerufen haben, der diesmal mehr
105 der Persönlichkeit des Autors galt, als seinem Erzeugniß. Noch haben wir
des Pianisten Herrn Weidner vortheilhaft zu erwähnen, der die Clavier-
partie des Schumann'schen *D-moll*-Trios mit schönem Anschlag, correct
und sicher, wenn auch nicht mit allzuviel Geist und Empfindung spielte. In
diesem Trio und dem darauffolgenden *D-moll*-Quartett von Schubert (ei-
110 ner bekannten Musterleistung der Hellmesberger'schen Gesellschaft)
schimmerte Hellmesberger's feines, anmuthig bewegtes Spiel in vol-
lem Glanze.

Im Hofoperntheater sang jüngst Fräulein Lichtmay die Leonore
in Verdi's „Troubadour". Dem Vernehmen nach war es die Abschiedsrolle
115 dieser Sängerin, welche, durch drei volle Monate unbeschäftigt, begreiflicher-
weise wenig Lust verspüren kann, im Verbande der Wiener Oper zu bleiben.
Dem Publicum, das ihre Leonore äußerst kühl aufnahm, schien der Abschied
von Fräulein Lichtmay auch nicht schwer zu fallen. In der That, Fräu-
lein Lichtmay hat die Hoffnungen unerfüllt gelassen, die man, durch
120 so günstige Naturgaben bestochen, anfangs in ihr Engagement setzte. Ihre
jüngste Leistung als Leonore bewies, daß Fräulein Lichtmay die Cultur
ihrer starken und wohltönenden Stimme nicht weiter gefördert habe; schon
könnte man, in Erinnerung an ihr erstes Debut als Alice, von Rückschrit-
ten sprechen. Die ganze Leistung war musikalisch wie dramatisch incorrect,
125 ungeschliffen und ausdruckslos. Der „Trovatore", ohnehin keine erfreuliche
Vorstellung des Hofoperntheaters, rückte dadurch noch eine Stufe tiefer als
gewöhnlich. Die Herren Hrabanek und Walter wirkten fast nur durch
materielle Stimmkraft: ersterer war überdies sehr indisponirt, letzterer
brachte wenigstens im 4. Act mittelst Anwendung seines schönen *mezza voce*
130 einige edlere, feinere Züge.

Fräulein Bettelheim hörten wir zum erstenmal als Azucena. Die
junge Sängerin wirkte hier, wie überall, durch die Pracht ihrer Stimme,
durch verständigen Vortrag und angemessenes Spiel. Für die Azucena ist
sie aber noch nicht reif. Diese Rolle, musikalisch wie dramatisch stark an
135 die Carricatur streifend, verlangt zu ihrer vollen Wirkung eine sehr geübte,
ja raffinirte Darstellerin. Alle Stellen, wo die Musik sich einigermaßen beru-
higt und klärt, sang Fräulein Bettelheim vortrefflich; das vorwiegend
Dramatische, die Frescomalerei der Leidenschaft hingegen hatte mehr den
Anstrich des äußerlich Angeeigneten, als des individuell Empfundenen und
140 von Innen Herausgestalteten. Daß Fräulein Bettelheim manche Effect-
stellen, mit denen sie den rohen Applaus gewiß eben so leicht, wie vordem

Fräulein Sulzer hätte hervorlocken können, milderte, gereichte ihr weit mehr zum Lobe als zum Vorwurf. Allein für die wirksame Gestaltung der ganzen schwierigen Rolle ist Fräulein Bettelheim, wie gesagt, zu jung
145 an Jahren, und vollends zu jung an theatralischer Erfahrung. Mit Rücksicht auf diese Jugend darf man Fräulein Bettelheim's Azucena allerdings jetzt schon bewunderungswürdig nennen; an und für sich erblicken wir in dieser Leistung nur ein werthvolles Pfand für künftige Erfüllung.

Was wir sonst über den Zustand des Hofoperntheaters berichten könnten,
150 wäre höchstens eine Jeremiade. Und diese Jeremiade hätte so viel Capitel, als das biblische Buch des Propheten Jeremias selbst, nämlich Eines für jede Woche im Jahr, wobei die fünf Extra-Abschnitte des eigentlichen Klageliedes für besondere Fälle oder Unfälle noch übrig blieben. Das Repertoire ist trostlos; es fristet sich ängstlich und unsicher von einem Tag zum andern.
155 Seit dem Herbst seufzt unsere Oper unter der unsichtbaren Umarmung der Wagner'schen *Boa constrictor*, genannt „Tristan", welche dem Institut die besten Kräfte entzieht, ohne selbst merklich fetter dabei zu werden. Nicht eine einzige neue oder auch nur neustudirte Oper hat das Hofoperntheater während der ganzen Saison gebracht. An Mozart's *„Così fan tutte"*
160 studirt man seit zwei Monaten, ohne es bis zur Generalprobe bringen zu können. Die sich häufenden Unpäßlichkeiten der Sänger und Sängerinnen sind freilich eine Calamität, an der die Direction keine Schuld trägt, sondern blos den Schaden. Allein etwas solider könnte und sollte doch für solche Fälle, die ja mit geringen Variationen alljährlich eintreten, vorgesorgt sein.
165 Seit wie langer Zeit harren nicht die Lücken unseres Personalstandes der dringendsten Ergänzungen? Die Gastspiele des Tenoristen Schnorr und der Sängerin Stehle wurden für Anfangs Jänner sehr officiös verkündigt; jetzt, wo ein anziehendes Gastspiel Lebensrettung wäre, ist natürlich keine Ahnung davon zu sehen. Der Eckstein unserer Oper ist wieder einmal Herr
170 Erl, die Grundlage des ganzen Theaters das Ballet, und das Motto der Direction „Ererbte Uebelstände".

Mit einigen Worten sei hier einer kleinen Broschüre gedacht, welche unter dem Titel Jahrbuch des k. k. Hofoperntheaters" zu Neujahr erschienen ist, und zum Besten des Theater-Pensionsfonds verkauft wird. Das
175 Büchlein (von dem Hoftheater-Oekonom Fr. v. Steinhauser sorgfältig zusammengestellt) enthält das vollständige Verzeichniß des künstlerischen und technischen Personals, nebst Angabe der Adressen, eine Uebersicht sämmtlicher Vorstellungen im Verwaltungsjahre 1861–1862, die Abonnements- und Eintrittspreise, endlich einen kleinen Orientirungsplan. Ein solches „Jahr-
180 buch" ist nicht nur bis zur Unentbehrlichkeit bequem für Alle, die mit dem

Theater irgendwie zu thun haben, es bildet überdies – regelmäßig fortgesetzt – ein werthvolles Hilfsmittel für den Musikhistoriker. So naheliegend ist das Bedürfniß und so überaus einfach die Herstellung einer solchen Uebersicht, daß man erstaunen muß, wie die Hofopernregie so spät darauf verfallen ist.
185 In den größeren Provinztheatern pflegen die Souffleure derlei Büchlein zusammenzustellen und zu Neujahr den Abonnenten zu verehren.

Im Hofoperntheater ist unseres Wissens seit der Broschüre des einstigen Theater-Secretärs Freiherrn v. Pöck: „Darstellung des Zustandes der Oper und des Ballets in Wien unter Barbaja" (1821 bis 1825) kein solcher Jahres-
190 bericht mehr ausgegeben worden. Vielleicht läßt sich das Büchlein im nächsten Jahre noch etwas practischer einrichten. So scheint uns die chronologische, überdies nach „geraden und ungeraden Tagen" getheilte Reihung der Vorstellungen nicht zweckmäßig, da man jedesmal alle 365 Tage durchlesen muß, um z. B. zu wissen, wie oft eine bestimmte Oper oder ein bestimmter
195 Autor zur Aufführung gelangte. Es dünkt uns kürzer und zweckmäßiger, jede Oper nur einmal, und zwar mit der Zahl ihrer Wiederholungen anzuführen. Die erste Besetzung jeder neuen Oper dürfte nicht fehlen; auch die Angabe der im letzten Jahre gesungenen Rollen der ersten Mitglieder und manche ähnliche artistische Notiz wäre sehr wünschenswerth. Sollte
200 man Raumersparniß im Auge haben, so empfehlen wir die Weglassung des langen Verzeichnisses aller Handwerker und Industriellen, von denen allerhand Theaterbedarf bezogen wird. Diese Firmen gehören nicht zum Theater und dürften den Opernfreund wenig interessiren. Jedenfalls heißen wir das Büchlein auch jetzt schon willkommen und wünschen, es möchte auch von
205 Seiten des Burgtheaters Nachahmung finden.

Lesarten *(WA Conc. II, 302 unter* **Virtuosenconcerte***)*

1–48) **Musik** ... wurden.] *entfällt*
51) günstigem] gutem
61f.) Eine ... Beifall.] *entfällt*
67) vergriffen sind.] vergriffen sind!
71) für unser bescheidenes] für unsern bescheidenen
76f.) welches sämmtliche Cerclesitze] welches sich an sämmtlichen Cerclesitzen
80–205) Wenn ... finden.] *entfällt*

Presse, 24. 2. 1863

Musik.

(Die Preissymphonien. – Philharmonisches Concert. – Laub's erste Quartett-Production.)

Ed. H. So wäre denn der seit Jahresfrist erwartete symphonistische Wett-
5 kampf endlich vor sich gegangen! Sonntag Mittags wurden vor den ziemlich schütter besetzten Bänken des Musikvereinssaals die beiden Symphonien aufgeführt, welche in Folge der von der „Gesellschaft der Musikfreunde" verkündigten Preisausschreibung für die besten unter zweiunddreißig Concurrenten erklärt sind. Das Interesse am eigentlichen Kampf war somit be-
10 reits vorüber, dieser hatte in den Arbeitszimmern von fünf unglücklichen Preisrichtern sich mit qualvoller Zähigkeit abgespielt. Das Publicum sollte sich blos an dem glänzenden Einzug der beiden Sieger erfreuen. Diese gekrönten Kämpen, welche volle dreißig Gegner niedergestreckt, erschienen uns keineswegs von ungewöhnlicher Kraft oder Schönheit. Der Eine ist ein
15 wohlanständiges Männchen unter Mittelgröße, von sanft gutmüthigem aber etwas bürgerlichem Ausdruck; der andere eine hagere, reckenhafte Figur, mit bedeutenden, aber etwas verzerrten Zügen und renommistischem Gebahren. Weit seltsamer als jeder für sich, ist das Zusammenfinden gerade dieser so grundverschiedenen Gesellen; als sie Sonntags so feierlich nebenein-
20 ander durch die Triumphbogen der Unsterblichkeit ritten, fiel uns, einmal zu unserer eigenen Bestürzung, Don Quixotte und Sancho Pansa ein.

Mag nun der eine Musiker die beiden Symphonien etwas höher, der andere sie etwas tiefer stellen, darin werden alle Spruchfähigen einig sein, daß das Resultat der Preisausschreibung kein glänzendes ist.

25 Wir hatten uns die ahnungsvolle Freiheit genommen, dies vorherzusagen, als wir vor nicht langer Zeit in diesen Blättern von Preisausschreibungen überhaupt sprachen.

Preisausschreibungen haben weit mehr die Wirkung, bedeutende Kräfte von der Concurrenz abzuschrecken, als sie zu gewinnen. Wenn ein künstle-
30 rischer Landsturm aufgeboten wird, hält sich die Aristokratie des Schönen gerne mit einer gewissen stolzen Scheu zurück.

Bewährte Ritter, deren Wappen bereits ein Lorbeerreis ziert, mögen dies nicht ohne Noth gegen unbekannte Gegner aufs Spiel setzen, denen der Zufall oft seltsam günstig sein kann.

35 Im vorliegenden Fall mußten Componisten wie Hiller, Reinecke, Volkmann, Liszt, sich schon als Preisrichter der Bewerbung enthal-

ten. Raff dürfte nach dem Endurtheil der Richter ohne Zweifel nicht blos der bedeutendste, sondern auch der namhafteste Concurrent gewesen sein.

Ein Componist von dem geachteten Namen Raff's bedurfte aber si-
40 cherlich keiner Concurrenz, um eine neue Symphonie zur Aufführung anzubringen, und um die Ehre einer Aufführung handelte es sich hier ganz allein, denn der symphonistische Landsturm der „Musikfreunde" ist merkwürdigerweise eine Preisausschreibung ohne Preis. Damit war dem Unternehmen noch die letzte Spitze abgebrochen: die Aufmunterung und
45 Belohnung durch materiellen Gewinn. Die „Gesellschaft der österreichischen Musikfreunde" hat zu viele und erhebliche Beweise von dem Ernst und Eifer ihres Kunststrebens geliefert, als daß man nicht auch in diesem Fall ihre redliche Absicht rühmend anerkennen sollte. Sie hat sich mit der Ausstellung symphonischer Producte freiwillig viel Mühe und Kosten aufge-
50 lastet. Allein wir glauben, die schöne Absicht war nicht richtig ausgeführt. Indem die „Gesellschaft" eine Preisausschreibung ohne Preise veranstaltete, und erklärte, sie wolle von einer unbestimmten Anzahl einlangender Symphonien die zwei besten aufführen, hat sie doch offenbar nur den Wunsch geäußert, zwei neue brauchbare Symphonien für ihr Concert-Re-
55 pertoire zu gewinnen. Wollte sie diese durchaus im Wege der Concurrenz erlangen, so mußte sie die Auswahl lediglich als eine *res interna* beobachten und ruhig im Schoß der Direction, allenfalls mit Beiziehung einiger Wiener Fachmänner, vornehmen. Bei dem Nichtvorhandensein von Preisen mußte auch von „Preisrichtern" Umgang genommen werden. Vielbeschäftigte, von
60 eigenem Schaffen so sehr erfüllte Männer wie Hiller, Liszt, Volkmann, Ambros, Reinecke, von dem lästigen und undankbaren Geschäft dieser Prüfung verschont zu lassen, scheint uns eine Pflicht künstlerischer Humanität. Allein die „Gesellschaft" konnte ohne alle Concursausschreibung ihr Ziel weit leichter und sicherer erreichen.

65 Wer die Männer sind, von denen in unserer an großen instrumentalen Schöpfungen so unergiebigen Epigonenzeit relativ noch das Werthvollste zu erwarten ist, kann niemand ein Geheimniß sein. Wenn die „Gesellschaft" – um mit Oesterreich zu beginnen – Volkmann, Veit, Nottebohm, Herbeck, Hager, Kittl, um eine neue Symphonie direct angeht, die
70 (dem Componisten als Eigenthum verbleibend) mit der größten Sorgfalt hier in die Welt eingeführt werden soll, dann wird wol jeder dieser Componisten so ehrenvoller Einladung gern folgen. Von namhaften Componisten außerhalb Oesterreichs, wie Brahms, Hiller, Gade, Reinecke, Rubinstein etc., könnte eine Gesellschaft von dem Ansehen der „österreichi-
75 schen Musikfreunde" des geneigtesten Entgegenkommens eben so gewiß

sein. Die ganze Mühe und Aufregung eines musikalischen Stiergefechts wäre erspart. Durch directe Einladungen an bewährte Componisten könnte die „Gesellschaft" weit über eine Saison hinaus ihr Repertoire mit neuen Symphonien bereichern, deren Mehrzahl ohne jeden Zweifel den zwei „Preissym-
80 phonien" ebenbürtig oder überlegen wäre. Dieselben müßten dann jedenfalls – dies ist nicht gleichgiltig – im Redoutensaale, also vor dem großen, dem eigentlichen Publicum der Gesellschafts-Concerte, mit der ganzen Orchesterkraft (und natürlich nicht paarweise) vorgeführt werden.

Wenden wir uns zu den beiden Preissymphonien selbst. Da wir nie weder
85 den Proben beiwohnen, noch Einblick in die Partituren erhalten konnten, können wir nur den ersten, unmittelbaren Eindruck sprechen lassen. Die erste Symphonie bietet so wenig Ungewöhnliches, daß dieser einmalige, erste Eindruck gar nicht irreführen kann. Das Werk, von Albert Becker in Berlin, führt als Motto die Lenau'schen Verse:

90 „Trotz allem Freundeswort und Mitgefühls-Geberden,
Bleibt wahrer Schmerz ein Eremit auf Erden."

Aus den Tönen selbst spricht manch wackeres „Freundeswort", manch zarte „Mitgefühls-Geberde", allein von „wahrem Schmerz" haben wir darin so wenig herausgefühlt, als von wahrer Freude. Es fehlt der Composition
95 an Ursprünglichkeit, an schöpferischer Kraft und ausgesprochener Persönlichkeit. Eine edlere, dem Gemeinen sich abwendende Richtung, ziemlich gewandte Verwendung der Kunstmittel und eine bis zur Aengstlichkeit saubere Ausarbeitung der Details bilden die löblichen Seiten dieses Werkes. Gerne loben wir sie, aber begnügen können wir uns damit nicht. Nach der
100 wichtigen Behandlung von Kleinigkeiten und gewissen Spielereien in der Instrumentirung zu schließen, dann nach dem starken Anlehnen an Beethoven, mitunter auch Mendelssohn (Scherzo und Anfang des Finale putzen sich sogar mit Meyerbeer'schen Schwefelblitzen), ist der Componist ein noch junger Mann. Es ist daher gewiß weit Besseres von ihm noch zu erwarten.
105 Seiner Lenau-Symphonie dürfte die erlangte Auszeichnung, so fürchten wir, eher zum Nachtheil als zur Stütze gereichen. Das Aushängeschild „Preissymphonie" wird hohe Erwartungen erregen und unerfüllt lassen, während die „Symphonie" schlechtweg schon durch ihre Anspruchslosigkeit einer freundlichen Aufnahme überall gewiß sein konnte.

110 Ein Werk von ganz anderem Kaliber ist die mit dem Motto: „An das Vaterland" versehene Preissymphonie von Joachim Raff. Höchste Intentionen, unabsehbarer Umfang, modernste Schule. Dabei die (ohne Wortspiel) raffinirte Hand eines erfahrenen Practikers. Der Componist hat seinem Werke folgendes Programm ausdrücklich beigegeben:

115 E r s t e r S a t z: *D-dur. Allegro*. Bild des deutschen Charakters: „Aufschwungsfähigkeit; Hang zur Reflexion; Milde und Tapferkeit als Contraste, die sich mannichfach berühren, durchdringen; überwiegender Hang zum Gedankenhaften."

Z w e i t e r S a t z: *D-moll. Allegro molto vivace*. Im Freien; zum deutschen 120 Wald mit Hörnerschall, zur Flur mit den Klängen des Volksliedes.

D r i t t e r S a t z: *D-dur. Larghetto*. Einkehr zu dem durch die Musen und die Liebe verklärten häuslichen Herd.

V i e r t e r S a t z: *G-moll. Allegro drammatico*. Vereiteltes Streben, die Einigkeit des Vaterlandes zu begründen.

125 F ü n f t e r S a t z: *D-moll. Larghetto. – D-dur. Allegro trionfale*. Klage, neuer Aufschwung.

Es kostet gewiß einige Selbstüberwindung, sich durch diese poetisch-politische Gebrauchsanweisung nicht von vornherein gegen die Musik einnehmen zu lassen. Man ist heutzutage nicht mehr so philiströs, dem Componi-130 sten jede poetische Anregung oder Anspielung zu verübeln; allein man ist doch, gottlob, bereits hinaus über eine Musikdeutelei von solcher Genauigkeit. Wem das Motto („an das Vaterland") oder die einfache Aufschrift: „Deutschland" nicht genügt, dem nützt es auch nichts, wenn Herr R a f f die complete Allgemeine Zeitung vom Jahre 1848 „zum bessern Verständniß" 135 austheilen läßt. Einen directen Bezug zu dem politischen Programm hat in der ganzen Symphonie auch nur die Melodie vom „Deutschen Vaterland", deren Auftauchen, Anschwellen, Unterdrücktwerden und Verlöschen, eine allerdings handgreifliche Symbolik enthält. Jeder von den fünf Sätzen enthält geistreiche, fesselnde Züge, poetische Momente, originelle technische 140 Experimente.

Mit reiner Befriedigung vermochten wir aber keinen dieser Sätze zu hören, da das Gekünstelte, Bizarre und Ueberladene sich immer wieder geltend macht. Eine feurige, geistreiche, sehr selbstbewußte aber wenig productive Natur arbeitet hier mit größter Anstrengung, über Beethoven hinauszukom-145 men. Wenn nicht enden könnende Redseligkeit wirklich ein Charakterzug der Deutschen ist, dann hat R a f f seine Landsleute allerdings von dieser Seite treffend porträtirt. Allein schwerlich wird das deutsche Volk, das sich gern in dem idealen Spiegel der B e e t h o v e n 'schen Symphonien wiedererkennt, sich in Raff's erstem Satz geschmeichelt finden. Zu einer eingehen-150 deren und hoffentlich günstigeren Beurtheilung werden wir ohne Zweifel bald Anlaß finden, da die R a f f 'sche Symphonie, auch abgesehen von ihrer Preiskrönung, allen Anspruch hat, auch einem größeren Publicum vorgeführt zu werden. Das erste Anhören dieses unermeßlich langen Werkes

– es verlangt die angestrengteste Mitthätigkeit des Hörers – hat uns zu sehr
155 ermüdet, als daß wir auf interessante Einzelheiten, die uns im guten und schlimmen Sinn aufgefallen sind, diesmal einzugehen wagen. Raff's Symphonie ist die längste, die wir kennen. Schumann hat mit seinem Lobe der „himmlischen Länge" von Schubert's *C*-Symphonie manches Unglück angerichtet, denn nicht jeder seiner Anhänger war so einsichtsvoll wie
160 Schumann selbst, diese „himmlische Länge" unnachgeahmt zu lassen, wenn nicht zugleich der himmlisch lange Faden Schubert'scher Melodie dazu vorhanden war. Jedenfalls bleibt man nach Raff's an- und aufregender Symphonie begierig, dieselbe wieder einmal (am liebsten freilich stückweis) zu hören, ein Wunsch, der uns rücksichtlich der ersten Becker'schen
165 Preissymphonie gänzlich fremd blieb.

Die Aufführung der beiden Symphonien, unter Leitung des artistischen Directors Herrn Hellmesberger, war eine lobenswerthe. Zwischen den beiden Orchesternummern sang Fräulein Leopoldine Hofmann mit kräftiger aber ungebildeter Stimme zwei Lieder von Schubert und R.
170 Franz, an welche ihr Vortrag weder geistig noch technisch hinanreichte.

Eine neue, vielversprechende Bereicherung der Fastensaison sind die Quartettsoiréen, welche Herr Ferdinand Laub in Gesellschaft mit den Herren Käsmayer, Schlesinger und Kral am vorigen Sonntag begann. Wir haben den glänzenden Eigenschaften Laub's wiederholt die
175 wärmste Anerkennung gezollt, und das Publicum hat ihn längst liebgewonnen. Auf seine eminente Befähigung für das Quartettspiel ließ die Größe, Kraft und Entschiedenheit seines Tons, ließ seine prunklos gediegene, echt musikalische Natur schließen, Laub hat diese Vorzüge am ersten Abend (namentlich in Beethovens erstem Rasumowsky-Quartett) vollständig be-
180 währt und seine Zuhörer wahrhaft entzückt. Laub's Mitspieler (zu denen sich am Clavier Herr Dachs mit Erfolg gesellte) sind als tüchtige Musiker bekannt. Das Zusammenspiel ließ an Exactheit und Feinheit des Details noch Manches zu wünschen übrig. Damit vier Musiker wie aus einer Seele spielen, müssen sie öfter und anhaltender miteinander verkehrt haben, als es die
185 genannten Herren bisher im Stande waren. In diesem Punkt wird wol jede der folgenden Quartett-Productionen einen neuen Fortschritt bezeichnen.

In dem letzten philharmonischen Concert kam Franz Lachner's Orchester-Suite in *D-moll* zum erstenmal zur Aufführung. Dies Werk des um die musikalischen Zustände Deutschlands hochverdienten Componi-
190 sten fand hier denselben lebhaften verdienten Beifall, den es in mehreren musikalischen Hauptorten bereits errungen. Die „Suite" ist das Werk eines echten Musikers, klar und rund in der Form, meisterhaft gewandt in der Aus-

führung, anmuthig und geistreich im Detail. Auf den ersten Satz, dessen markirte Rhythmik und straffe Haltung mit Glück sich an ältere Formen lehnt,
195 folgt ein weiches, anmuthiges, etwas an Mendelssohn mahnendes Andante. Hierauf als dritter Satz ein Andante mit zwanzig Variationen. Der größte Theil derselben ist äußerst hübsch und wirksam, und läßt nur eines vermissen, daß die Variationen sich im Verlauf nicht immer höher und bedeutender steigern, vielmehr etwas äußerlich mit einem allerdings sehr effectvollen,
200 glänzenden Marsch abschließen. Der Schlußsatz der „Suite" ist eine Fuge, die bei aller Trefflichkeit ihrer Technik dennoch zu wenig innere Beseelung hat, um nicht den Eindruck des Früheren in etwas trockener Weise herabzustimmen. Die „Suite" wurde unter Capellmeister Dessoff vortrefflich und zur höchsten Zufriedenheit des anwesenden Componisten aufgeführt. Die
205 übrigen Nummern des Concerts waren ein Psalm von Marcello, stark formalistisch in der Erfindung, überdies von Lindpaintner aufdringlich instrumentirt (gesungen von Herrn Mayerhofer) und Beethoven's zweite
208 Symphonie in *D-dur*.

Lesarten *(WA Conc. II, 279–283 unter* **Die Preissymphonien** *und 292 unter* **Philharmonische Concerte***)*

1–4) **Musik.** … *Ed. H.*] *entfällt*
14) Eine ist] Eine ist,
16) etwas] *entfällt*
20f.) fiel uns, einmal zu] fiel uns einmal, zu
24f.) ist. *Absatz* Wir] *ohne Absatz*
25) vorherzusagen,] vorherzusagen.
26f.) als … sprachen.] *entfällt, weiter ohne Absatz*
29) abzuschrecken,] abzuschrecken
31f.) zurück. *Absatz* Bewährte] *ohne Absatz*
33) denen] welchen
36) Liszt,] Lißt,
38f.) sein. *Absatz* Ein] *ohne Absatz*
40) Concurrenz,] Concurrenz
51f.) veranstaltete,] veranstaltete
53) hat sie] hat sich
56) beobachten] betrachten
60) Liszt,] Lißt,
64f.) erreichen. *Absatz* Wer] *ohne Absatz*

68) V o l k m a n n ,] V o l k m a n n
71) wol] wohl
77–83) Durch ... werden.] *entfällt*
84) nie] *entfällt*
91) Erden."] Erden".
96) edlere,] edlere
103) noch] *entfällt*
106) Aushängeschild] Aushängschild
111f.) Intentionen,] Intentionen
113) Practikers.] Praktikers.
118) Gedankenhaften."] Gedankenhaften".
121) *D-dur.*] *D-dur*
137) Verlöschen,] Verlöschen
155) Einzelheiten,] Einzelnheiten,
161) S c h u b e r t 'scher] S c h u b e r t ' s c h e r
186f.) bezeichnen. *Absatz* In] *ohne Absatz*
187) Franz] *gesperrt*
195) anmuthiges,] *entfällt*

Presse, 4. 3. 1863

Musik.

(Viertes Gesellschafts-Concert. – Adelina Patti.)

Ed. H. „Ein interessantes Programm!" so lautete die Begrüßung, welche die Besucher des vierten Gesellschafts-Concertes einander, gleichsam gratulirend, zuflüsterten, als sie die Treppe des Redoutensaales hinan die gewöhnliche Fuge sammt Engführung vollführten. Ein interessantes Programm, das war es in der That, – und dennoch kein ganz glückliches, kein erfolgreiches. Man begann mit B e r l i o z ' Ouverture zu „B e n v e n u t o C e l l i n i", jener Jugendoper, die fast zwanzig Jahre nach einem schlimmen Durchfall in Paris, vom Componisten neu überarbeitet und in W e i m a r , dem musikalischen Zukunfts-Mekka, aufgeführt wurde. Wir hätten lieber die Oper selbst ohne Ouverture gehört, als umgekehrt. Aeußerst empfänglich für den blendenden, wenngleich gemischten Reiz aller Berlioz'schen Orchesterwerke, haben wir der ersten Aufführung auch dieser Composition erwartungsvoll entgegengesehen. Wir fanden uns bitter getäuscht: nicht nur die schwächste, stylloseste Arbeit von Berlioz trat uns entgegen, sondern einen dieses geist-

vollen Componisten geradezu unwürdige. Man halte die „Lear"-Ouverture oder den „Römischen Carneval" dagegen. Ja sogar die „Vehmrichter" und „Waverley", zwei Ouverturen aus Berlioz' frühester Zeit, stehen in unserer
20 Erinnerung musikalisch gehaltvoller und einheitlicher da. Ein seltsames Intervallen-Stolpern und Schwanken vertritt hier die Melodie, die singende Seele dieses ungefügen Leibes. Die Reize der Instrumentirung wirken diesmal nicht, wie bei Berlioz' besten Sachen, nach Einem Ziel hin, in Einem starken, strömenden Zug; sie sind vielmehr machtlos versplittert, wie ver-
25 lorne Posten auf unentscheidende Punkte geworfen. Manche Strecken dieser Ouverture klangen uns mehr wie ein bloßes Probiren von Instrumenten und Instrumental-Effecten, als wie eine organische Entwicklung musikalischer Gedanken. Die „Cellini"-Ouverture machte, trotz der äußerst lobenswerthen Aufführung, auf das Publicum einen sehr geringen Eindruck.
30 Daß ein solches Phantom aus dem Gebiet des instrumentirten Nihilismus einen Mozart nicht verdunkeln oder gar todtschlagen könne, steht sicherlich außer Zweifel. Aber geschadet hat der Vortritt der „Cellini"-Ouverture den sich anschließenden Mozart'schen Compositionen dennoch. Auf das orchestrale Raffinement und die grellen Contraste dieses Stückes erschien
35 die schlichte Instrumentirung, der ruhige, oft allzu behäbige Melodiengang Mozart's eigenthümlich verblaßt. Man war nicht geistig befriedigt, aber doch sinnlich aufgeregt worden, und also geärgert und dennoch verwöhnt, befand man sich für zwei Mozart'sche Reliquien nicht in der rechten Stimmung. Denn als Reliquien, deren Werth nicht mehr in lebendiger Wirkung besteht,
40 müssen wir die Baß-Arie aus „Olympiade" und fast auch das Terzett aus „Idomeneo" betrachten, welches dem grandiosen „Seesturm" vorhergeht.
Die Arie aus der „Olympiade", nach Styl und Bau (erster Theil, Mittelsatz, Wiederholung des ersten Theils) vollkommen den Typus der älteren *Opera seria* bewahrend, setzt zwar hin und wieder kleine, echt Mozart'sche
45 Knospen an; zur vollen Blüthe kann sie es aber nicht bringen. Ueberdies ist dies Gesangstück für eine Specialität, nämlich für die an Kraft und Umfang abnorme Baßstimme Fischer's (1787) berechnet. Kein Wunder, daß sie, obgleich von Herrn Panzer mit würdigem Ausdruck gesungen, wirkungslos abfiel und dem geschätzten Sänger gleichfalls einen bedauerlich lautlosen
50 Abgang bereitete.
Musikalisch reicher und selbständiger, im Ausdruck aber allzuverwandt, folgte das erwähnte Terzett aus „Idomeneo". Es wurde sehr anständig aufgeführt, aber auch nicht mehr. Namentlich erinnerte der Tenorist schmerzlich daran, daß die Besetzung des Notarpostens in Schwechat
55 eine vollzogene Thatsache sei. Der sich dem Terzett anschließende Finalsatz

ist bekanntlich ein Meisterwerk Mozart's. Der Seesturm und die Erscheinung des See-Ungeheuers, vor dem die Cretenser entsetzt und laut klagend fliehen, gab Mozart Anlaß zu einer so ergreifenden Schilderung, einer so großartigen Behandlung der Chor- und Orchestermassen, wie sie in der
60 Oper jener Zeit bisher unerhört waren. An sich der Gipfelpunkt der ganzen „Idomeneo"-Musik, steht dies Finale zugleich als die erste glänzende Probe da, welche Mozart, als Dramatiker, allen traditionellen Fesseln zum Trotz bestanden hat. Für die Aufführung dieses den jüngeren Generationen so gut wie unbekannten Finales sind wir Herrn Director Herbeck sehr verpflich-
65 tet. Es dünkt uns überhaupt eine fruchtbare Aufgabe großer, über bedeutende Gesang- und Orchesterkräfte disponirender Institute, neben symphonischen Werken das Beste aus solchen classischen Opern vorzuführen, die als Ganzes von den Bühnen verschwunden sind.

Mozart's „Idomeneo" kann ebensowenig als sein „Titus" auf eine le-
70 bendige Wirkung von der Bühne herab zählen. Wenn wir selbst von dem uns gänzlich entfremdeten Formalismus der alten italienischen Helden-Oper absehen wollten, von dem ungenießbaren Text und der zum großen Theil überlebten Musik – wo, müssen wir fragen, finden wir heutzutage in Deutschland eine hinreichende Zahl von Sängern, welche die für diesen Styl unentbehrli-
75 che Schulung besitzen? – Die Opernmusik erliegt früher als jede andere dem wechselnden Geschmack der Zeit. Große Concert-Institute sind am besten in der Lage, solchen Werken eine theilweise Unsterblichkeit zu sichern, indem sie in ihren Hallen aufnehmen und bekränzen, was von dem lauten Markt des Lebens frühzeitig verdrängt wurde. In den Werken Gluck's, Mo-
80 zart's, Cherubini's, Spontini's, Mehul's schlummert manche dankenswerthe Bereicherung unserer Concertprogramme.

Den Schluß des Concerts bildete die „Eroica" von Beethoven, unter Herbeck's Leitung energisch ausgeführt. Daß uns das Tempo des Trauermarsches zu schleppend schien, bemerken wir mit jener Nachgiebigkeit,
85 die wir in dem delicaten Streit über ein Tempo stets, und am willigsten gegen einen Dirigenten wie Herbeck, für schicklich halten.

Wenden wir uns von dem ernsten Concertsaal zu den bunten, heiteren Räumen des Carltheaters, wo Merelli's neu etablirte italienische Oper die Wiener in Athem erhält. Das Pattifieber mit einigen hundert Puls-
90 schlägen in der Minute ist zum allgemeinen Zustand geworden. Wenn wir auch freimüthig bekennen, kein Freund vom Delirium überhaupt zu sein, so soll uns dies Geständniß doch gegen die liebenswürdig allarmirende Ursache der seltesten Krankheit nicht ungerecht machen. Wenn man Gesang, Spiel und Persönlichkeit der Patti als Totalität auffaßt, muß man geste-

95 hen, kaum einer reizenderen Erscheinung auf der Bühne begegnet zu sein. Wir haben größere Gesangskünstlerinnen gehört und blendendere Stimmen; wir erinnern uns geistreicherer Darstellerinnen und schönerer Frauen. Allein der Zauber der Patti besteht darin, uns sofort auf jede Rivalin vergessen zu machen. Was sie gibt, ist so ganz ihr eigen, so harmonisch und liebens-
100 würdig, daß man sich rasch fesseln, ja mit Vergnügen auch ein klein wenig blenden läßt. Wenn das zarte Mädchen kleinen Schrittes auf die Bühne gehüpft kommt, ihr kindliches, von harmloser Fröhlichkeit überquellendes Gesichtchen lächelnd neigt, und dann wieder mit ihren großen, glänzenden Rehaugen so gutmüthig klug ins Publicum schaut – da hat sie auch schon
105 die Herzen gewonnen. Nun beginnt sie zu singen und zu spielen, und Auge und Ohr sagen gerne Ja zu dem voreiligen Urtheil, das das Herz gesprochen. Zuerst freut man sich der jugendfrischen Stimme, die in dem weiten Umfang vom *C* bis zum dreigestrichenen *F* sich ausgeglichen und mühelos bewegt. Dieser helle, echte Sopran klingt namentlich in der Höhe ungemein
110 klar und distinct; die Mittellage hat einen kleinen Anflug von Schärfe, der aber mehr den Eindruck herber Morgenfrische macht, und zu dem Charakter der Stimme zu gehören scheint. Hervorragend durch Weichheit und Schmelz ist die Stimme nicht, auch kann man deren Kraft nur mit Bezug auf den zarten Körper der Sängerin überraschend nennen. Die Ausbildung
115 dieses sympathischen Organs darf man eine hohe nennen, wenn sie gleich in manchen technischen Details eine noch höhere Stufe nicht blos denken, sondern auch hoffen läßt. Im getragenen Gesang gewinnt die Stimme der Patti den wohlthuenden Ausdruck warmer, schlichter Empfindung. Einer großen Steigerung und hinreißend dramatischen Wirkung scheint dies Organ kaum
120 fähig, wird aber auch weislich nie bis an die Grenzen dessen geführt, was die Künstlerin vollständig bewältigt. Ihre Bravour ist bedeutend, glänzender in Sprüngen und Staccatos als in gebundenen Passagen. Fehlt den Fiorituren der Patti die süße Weichheit und Rundung, der unvergleichliche *Mezzavoce*-Hauch der Artôt, so erfreut sie dafür durch die Kühnheit und zu-
125 treffende Sicherheit, mit der sie vocalistische Abenteuer unternimmt und besteht. Der einzige Triller, den wir in der *„Sonnambula"* hörten, war rund und bestimmt, unter den Verzierungen nicht jede vom besten Geschmack, wie z. B. die hohen Staccatotöne im Schlußrondo.

Kaum geringeren Werth, als auf diese positiven Vorzüge ihrer Gesangs-
130 kunst, legen wir auf die negativen, d. h. wir preisen die Patti schon darum, weil sie nicht tremolirt, nicht schreit, die Töne nicht hinüberzieht, die Tempi nicht willkürlich schleppt oder überstürzt, und was sonst der italienischen Lieblingssünden mehr sind.

Dem fesselnden Zauber, den die ganze Darstellung der Patti in fast ele-
135 mentarischer Weise übt, wird sich niemand entziehen.

Ueber allem, und dies bleibt dem Hörer als unverkürzter Eindruck, über allem liegt ein unendlicher Liebreiz. Für uns ruht er zunächst in der frischen und doch stets zarten Natürlichkeit, in dem mühelosen, freudigen, ja geradezu kindlichen Walten der Sängerin. Wie viel von dieser reizenden Natür-
140 lichkeit bewußt, wie viel unbewußt sei, wollen wir weder, noch brauchen wir es zu untersuchen. Wir glauben, die vielgefeierte Kleine ist, ganz nach Bibelvorschrift: „Sanft wie die Tauben und klug wie die Schlangen." So lange sie diese Gegensätze zu so schöner, blühender Harmonie vereinigt, können wir nichts, als ihr und uns Glück wünschen. Die Patti ist bisher nur als Amina
145 in Bellini's *„Sonnambula"* aufgetreten. Ihre nächsten Rollen werden uns hoffentlich einen genauern Einblick in die Tiefe und den Umfang ihres Talents gewähren.

Neben der Patti gelang es Herrn Giuglini als Elvino einen schönen Erfolg zu erringen. Seine Tenorstimme ist von weichstem, süßestem Klang.
150 Ihr gleichmäßig offener, heller, eigenthümlich clarinettartiger Laut erinnert an die specielle Klangschönheit, welche den männlichen Sopranisten des vorigen Jahrhunderts nachgerühmt wurde. Einer besonderen Vergeistigung sind derlei Stimmen selten zugänglich. Den Vortrag Herrn Giuglini's charakterisiren nicht sowol Kraft und dramatischer Ausdruck, als Süßigkeit
155 und Eleganz. Die Höhe, die bereits einen Theil ihres einstigen Schmelzes eingebüßt, hütet sich Giuglini zu forciren, was ihm nur zum Lobe gereicht. Giuglini scheint bereits ein Liebling des Publicums zu sein.

Die Umgebung der beiden berühmten Gäste war in der *„Sonnambula"* befriedigend. Chor und Orchester ohne allen Vergleich besser, als im Kai-
160 theater bei der Artôt; die beiden kleineren Frauenrollen mit Fräulein Müller (uns vom Kärntnerthor-Theater in recht gutem Andenken) und Frau Patzelt ganz löblich besetzt, die Scenirung geschmackvoll. Ein Urtheil über den Bariton Agnesi, der uns ein recht verwendbares Mitglied scheint, müssen wir vorderhand aufschieben, da er bei der Vorstellung, der
165 wir anwohnten, durch eine arge Heiserkeit auf bloßes Markiren seiner Rolle beschränkt war.

Beide Vorstellungen der *„Sonnambula"* spielten vor einem überaus zahlreichen und theilnehmenden Publicum. Nach den Actschlüssen nahm die Begeisterung wahrhaft italienische Formen an.

Lesarten *(WA MO 2, 24–25 unter* **Adelina Patti***)*

1–93) **M u s i k.** … machen.] *entfällt*
93) Wenn] „Wenn
94) P a t t i] Patti
94) auffaßt,] zusammenfaßt,
98) auf jede] auch jede
101) Schrittes] Schritts
102) harmloser] unbefangener
103) großen,] großen
104) Publicum] Publikum
105) singen … spielen,] singen, zu spielen
107) Zuerst … jugendfrischen] Welch jugendfrische
108f.) ausgeglichen … bewegt.] mühelos und ausgeglichen bewegt!
109) helle, echte] silberhelle, ächte
110) distinct;] distinct,
111f.) macht, … scheint.] macht; der Tiefe fehlt es noch an Kraft.
112f.) und Schmelz] oder Wärme
113f.) mit Bezug auf den] im Verhältniß zu dem
114–118) Die … Empfindung.] *entfällt*
119) hinreißend dramatischen] höchster dramatischer
120) auch] *entfällt*
121) bedeutend,] sehr bedeutend,
121f.) glänzender … Staccatos] noch glänzender in Sprüngen und Staccatos,
122–135) Fehlt … entziehen.] *entfällt*
136f.) Ueber … Liebreiz.] Ueber dem Allen aber liegt ein unendlicher Liebreiz."

Presse, 11. 3. 1863

M u s i k.

(Philharmonisches Concert. – Akademischer Gesangverein. –
F. L a u b. – A d e l i n e P a t t i als Rosina.)

Ed. H. Das Programm des letzten Philharmonischen Concerts bestand
5 aus drei großen Orchesterwerken: J o a c h i m ' s „Ungarischem Concert",
B r a h m s ' *A*-Serenade und einer Symphonie von M. K ä ß m e y e r. Indem

die „Philharmoniker“ unter drei Nummern zwei Novitäten brachten, wehrten sie sich mit lobenswerther Entschiedenheit gegen den häufig – auch in diesen Blättern – vernommenen Vorwurf einer an Starrheit grenzenden Ex-
10 clusivität ihres Programmes. Ursprünglich sollen sie – übereinstimmend mit dem Vorschlag eines geachteten Kunstblattes – beabsichtigt haben, dies eine Concert ausschließlich aus Novitäten zusammenzusetzen. Wir sehen nicht recht ein, was mit dieser ungleichen Vertheilung gewonnen wäre. Neben drei oder vier bekannten classischen Werken wird ein modernes – immer vor-
15 ausgesetzt, es sei der Aufführung werth – stets eine zweckmäßige Abwechslung bieten, während eine Zusammenstellung von lauter Novitäten großen Schwierigkeiten unterliegt und das Interesse des Publicums doch allzu einseitig gegen die Neugierde hindrängt. Genug indeß, daß wir Anlaß bekamen, der „Philharmonischen Gesellschaft“ für die Erweiterung unserer musikali-
20 schen Bekanntschaften dankbar zu sein.

Wenn irgend einer von den jüngeren Tondichtern der Neuzeit ein Recht darauf hat, nicht ignorirt zu werden, so ist es Johannes Brahms. Er hat sich durch seine bisher erschienenen Compositionen als eine selbständige, eigenthümliche Individualität, als eine fein organisirte, echt musikalische Na-
25 tur, als einen mit unermüdlichem, bewußtem Streben der Meisterschaft entgegenreifenden Künstler documentirt. Seine „Serenade in *A-dur*“ *(Op.* 18*)* ist die jüngere, zartere Schwester der von der „Gesellschaft der Musikfreunde“ kürzlich vorgeführten Serenade in *D*. Es herrscht in ihr im wesentlichen dieselbe ruhig genießende, träumerische Gartenstimmung; nur klingt alles noch
30 gedämpfter, innerlicher. Die *D*-Serenade, von Anfang bis zu Ende reicher, blühender, steht an Kraft und Originalität der Erfindung unsers Erachtens unbedingt über der kleineren in *A-dur*. Daß sich mitunter auch Stimmen mit Vorliebe für die letztere aussprechen, kann dem Autor nur lieb sein. Wir haben von der Serenade in *D* einen ungleich tiefern Eindruck empfangen, und
35 er lag nicht blos in der üppigeren Klangwirkung. In der für kleines Orchester geschriebenen *A-dur*-Serenade hat der Componist nicht allein auf Trompeten und Posaunen, er hat seltsamerweise auch auf die Violinen verzichtet, und begnügt sich mit den drei tiefern Arten des Geigengeschlechtes.

Unseres Wissens hat dies Experiment zuerst Mehul in seiner Oper
40 „Uthal“ vorgenommen, und die Bratschen an die Stelle der Violinen treten lassen, um eine dem Localton des Dramas entsprechende, dunklere, dämmerige Beleuchtung zu erzielen. Solche Klangcharakteristik, die eine ganze Oper hindurch einen empfindlichen Druck ausübt, findet in einem kürzeren Orchesterstücke allerdings eine passendere Stelle, besonders wenn die
45 Instrumental-Farben mit so feiner, kundiger Hand wie hier gemischt wer-

den. Dennoch wird bei einer Concertaufführung in großem Raum der zarte, schüchterne Klang der *A-dur*-Serenade ihre Wirkung etwas beeinträchtigen. Das Stück besteht aus fünf selbständigen Sätzen: 1. *Allegro moderato, A-dur* (Sonatenform, ohne Wiederholung des ersten Theils) mit einem etwas schat-
50 tenhaften ersten, und einem ganz reizenden zweiten Thema, beide überaus geistreich durchgeführt. 2. Scherzo in *C-dur* mit einem Trio in *F-dur*; in seiner kräftig fröhlichen Rhythmik etwas an das Finale von Beethoven's 8. Symphonie erinnernd. 3. Adagio in *A-moll*, 12/8 Tact; dieser von inniger, dabei eigenthümlich vornehmer Empfindung beseelte Satz leidet nur durch
55 allzulanges Ausspinnen bei sehr geringem rhythmischen Wechsel. 4. Menuett in *D-dur* mit Trio in *Fis-moll*; die Perle der ganzen Suite, von entzückender Liebenswürdigkeit. 5. Rondo, Allegro in *A-dur*, ein lustiges Kirmeßtreiben, dem zu voller Wirkung nur ein rascherer Abschluß fehlt. – Die Serenade erfuhr eine äußerst günstige Aufnahme. Der jedem Satz folgende lebhafte
60 Beifall wurde am Schluß in dem Maße größer, als der bescheidene Componist auf seinem Galeriesitze immer kleiner wurde.

Brahms und Joachim, die beiden Herzensfreunde, standen diesmal wie im Leben, so auf dem Concertprogramm Hand in Hand. Joachim's „ungarisches Concert“ wieder zu hören, war uns ein wahres Labsal. Diese
65 Tondichtung voll Geist und Gemüth, voll Energie und Zartheit sichert Joachim einen hervorragenden Platz unter den modernen Componisten. Man möchte seinen Virtuosen-Siegen gram werden, welche wol allein schuld sind, daß diese Kraft so selten zu einem größern Werke sich zusammenfaßt. Wie Joachim das „ungarische Concert“ spielte, wer erinnert sich dessen
70 nicht? Nun, wenn Einer es ihm nachspielen darf und kann, so ist es Laub. Dieser kleine, blasse Geiger mit dem kühnen Bogenschwung und der eisernen Ruhe ist uns niemals heldenmäßiger erschienen, als in dem Finale des Joachim'schen Concerts. Er spielte diese idealisirte Zigeunermusik wie ein idealer Zigeuner.

75 Auf die zarte, durchsichtige Blässe der „Serenade“ und die farbenglühende Sinnlichkeit des „ungarischen Concerts“ mußte jede nachfolgende Novität einen schweren Stand haben. Kein kleiner Erfolg ist es, daß Herrn Käßmeyer's neue Symphonie sich an solcher Stelle ehrenvoll behauptet hat. Sie gibt lautes Zeugniß für das würdige Streben, für die Kenntnisse, für
80 die technische Gewandtheit des Verfassers. Solche Eigenschaften (bei Herrn Käßmeyer tritt auch die eines trefflichen Violinspielers hinzu) befähigen wahrlich zu einer hervorragenderen Stellung im practischen Musikleben, als unser Componist in Wien einnimmt, zu einer Stellung, wie wir sie Herrn Käßmeyer längst wünschen.

85 Auf gleicher Höhe mit den technischen Vorzügen der Symphonie stehen ihre ideellen allerdings nicht. Die Erfindung ist von geringer Selbständigkeit und Originalität. Der Componist scheint sich dieses Mangels bewußt, und trachtet nun, mit aller Gewalt größer zu scheinen, als er gewachsen ist. Er arbeitet sich in eine wilde Leidenschaftlichkeit hinein, welcher die 90 überzeugende Kraft wahrer Leidenschaft fehlt; er streckt sich zu einer unheimlichen Größe, die nicht seine natürliche ist. Warum doch so mancher liebenswürdige, freundliche Charakter durchaus in der Musik ein großes tragisches Subject, ein Hiob oder dergleichen sein will! Herrn Käßmeyer's natürliche Stimme tönt so unverkennbar in dem ruhig dahinfließenden, et-95 was weichen, aber edlen Gesang des Andante. Wir würden diesen Satz nicht nur für den besten, sondern für völlig befriedigend erklären, wandelte nicht kurz vor dem Schluß den Componisten der unselige Kitzel an, die Milch seiner frommen Denkart in gährend Drachengift zu wandeln. Unvermittelt, ganz wie man ein Versetzstück in der Oper vorschiebt, schließt der Compo-100 nist das in Mendelssohn'schem Geist gehaltene Andante mit einem lohengrinisch künstelnden Schluß. Der erste Satz, von zwar nicht bedeutenden, aber verwendbaren Motiven, am meisten frei von diesen Stylmischungen, ist der einheitlichste und wirksamste; das Scherzo hingegen, das aus *C-dur* geht, aber durch consequentes Hineinspuken von *es*, *fis* und *as* einen häßlichen 105 Zukunfts-*hautgoût* erhält, macht schon den Eindruck des Unwahren, der erst durch das hübsche Trio wieder verwischt wird. Das Finale tobt in einer verzweifelten Leidenschaft, welcher die Wahrheit, die zusammenhaltende, überzeugende Nothwendigkeit fehlt, obendrein unter unausgesetztem Dröhnen der Posaunen sammt Tuba. Dieser Blechaufwand, welcher manch' fei-110 nen Zug der Instrumentirung verschlingt, schadet der Symphonie ebenso, wie die übermäßige Länge der Sätze (insbesondere des Scherzo und Finale), deren Redseligkeit viel später zu Ende ist, als die Summe der zu entwickelnden Gedanken. Wenn wir neben den Vorzügen des Käßmeyer'schen Werkes auch dessen Mängel freimüthig hervorgehoben, so geschah dies in dem 115 festen Vertrauen, daß der ehrenwerthe Componist sich bald das Maß und die Richtung seines Talents klar machen und den Punkt finden werde, wo sein Selbst sich zur unmittelbaren Einströmung in die musikalische Form öffnet. – Die Symphonie, welche unter Herrn Dessoff's Leitung äußerst präcis aufgeführt wurde, hatte sich der beifälligsten Aufnahme zu erfreuen.

120 Der guten Erfolg von Laub's dritter Quartett-Soirée, welche Sonntag Nachmittags, und des Concerts des Akademischen Gesangvereins, das Abends (zugleich mit dem ersten Auftreten der Patti als Rosina) stattfand, können wir nur vom Hörensagen melden. Der Akademische Gesangverein

brachte eine Reihe interessanter Novitäten, worunter Schumann's
125 „Hochlandmädchen", ein Chor von reizendem volksthümlichen Klang, wol
die werthvollste war. Die jugendlich frischen, oft etwas überschäumenden
Gesangskräfte des Vereins (unter denen die weiche, schöne Tenorstimme des
Herrn Schultner vortheilhaft hervorsticht) werden bekanntlich durch
den tüchtigen Chormeister Herrn R. Weinwurm vortrefflich zusammen-
130 gehalten. Den Gesangsstücken hielt Herr Laub mit dem virtuosen Vor-
trag der Othello-Phantasie von Ernst das vollständige Gleichgewicht. Es
war der dritte Sieg, den er an dem Tage erfocht; er hatte Mittags bei den
Philharmonikern Joachim's Concert, und Nachmittag in seiner Soirée drei
Quartette gespielt. Dies alles scheint ihm, wie mein Gewährsmann bemerkt,
135 nur Spaß gewesen zu sein, da er den Ernst erst Abends auf sein Programm
setzte.

Adeline Patti sang Sonntag Abends die Rosina in Rossini's „Bar-
bier". Mit der lebhaftesten, ungetrübtesten Freude hat uns diese köstliche
Leistung erfüllt. Eine „herzigere" Rosina, noch ehe sie den Mund aufthut,
140 läßt sich kaum denken. Nun singt Signora Patti diese Rolle mit einer Fri-
sche und Anmuth, spielt sie mit einer Meisterschaft, daß wir fortwährend ein
kleines Kunstwerk vor uns haben, in welchem blühende Naivetät und fein-
ste Berechnung fast ununterscheidbar zusammenfließen. Die allgemeinen
Bemerkungen aus unserem ersten Bericht brauchen wir wol nicht jedesmal
145 zu wiederholen. Wir wollten den in seiner Unmittelbarkeit sehr berechtigten
Enthusiasmus nur davor warnen, für ein Phänomen an vollendeter Ge-
sangskunst zu halten, was in seiner Totalität allerdings ein Phänomen
ist. Die Schönheit, Frische und Zierlichkeit der „Sonnambula" waren unwi-
dersprechlich, oft unwiderstehlich. Daß man sie deshalb als einen von allen
150 Seiten unerreichbaren Gipfel darstellte, schien uns bedenklich.

Wir haben den Namen Jenny Lind nicht genannt, aber ihre priester-
liche Gestalt schritt durch unsere Seele, und wie aus weiter Ferne drang
zu uns der verschleierte Ernst ihrer seelenvollen, rührenden Stimme. Da-
mit muß man nichts vergleichen wollen. Indeß auch die Rosina der Patti
155 ist unvergleichlich. Ein Lebensbild einzig in seiner Art. Dies muntere, li-
stige, capriciöse Kind liegt der Individualität der Patti jedenfalls näher als
die schwärmerisch weiche Amina, sowie der taghelle, in tausend lustigen
Tropfen glitzernde Gesang Rossini's mehr innere Verwandtschaft mit dem
Stimmcharakter der Patti hat als die Mollklänge Bellini's. Vermochten
160 wir uns Amina's Melodien noch vergeistiger, noch tiefer aus dem Herzen
hervorgeholt denken, die „Rosina" können wir uns kaum graziöser, geistrei-
cher, natürlicher vorstellen. Adeline Patti ist die leibhaftige Rosina.

Der Gesang so hell, stark und morgenfrisch wie Lerchenschlag, das Spiel durchweht von dem entzückendsten Realismus! Das stumme Spiel, womit die Patti die Arie ihres Vormundes begleitet, fesselt durch liebenswürdige Wahrheit und meisterhaft ausgeführtes Detail so ganz die Aufmerksamkeit des Zuschauers, daß es geradezu als die Hauptsache, als eine mimische Bravour-Arie erscheint, zu welcher Bartolo's wirkliche Arie nur das Accompagnement bildet. Zur „Singlection" hatte Signora Patti ein spanisches Lied und einen sehr dankbaren Bravourwalzer von ihrem Schwager Moriz Strakosch gewählt.

Die übrigen Rollen im „Barbiere" waren durchweg gut besetzt, das Ensemble ein sehr gerundetes. Dies ist, schon mit Rücksicht auf die enormen Eintrittspreise, allerdings nur eine Schuldigkeit des Impresario; indeß wollen wir, in Erinnerung an manche gegentheilige Erfahrung, Herrn Merelli es dankbar anerkennen, daß er seine Schuldigkeit thut. Graf Almaviva war Herr Carrion, der seinerzeit manche Vorstellung im Kärntnerthor-Theater vom Tode gerettet hat. Seither ist an dieser spanischen Nachtigall alles, mit Ausnahme seiner Stimme, voluminöser und runder geworden. Ein Muster von Erhaltung ist er noch immer geblieben; seine stark verblühte Stimme weiß er noch immer so süß zuzuspitzen, in Trillern und Läufen so zierlich zu produciren, daß man ihm mit Vergnügen lauscht. Für Rossini, dem die neuesten Tenoristen schon wenig gewachsen sind, ist Carrion wie geschaffen; er ist ein geborner Coloraturgraf. Herr Zacchi (Figaro) besitzt einen nicht allzu mächtigen, aber angenehmen, wohlgeschulten Bariton; sein Spiel ist gewandt und äußerst sorgfältig bis ins kleinste Detail. Hätte er den Barbier etwas realistischer, weniger geziert aufgefaßt, die Leistung wäre vortrefflich gewesen. Herrn Agnesi's Basilio war eine recht charakteristische, nur allzu scheußlich geschminkte Figur. Die Calunnia-Arie sang er mit treffendem Ausdruck. Den Doctor Bartolo gab Signor Mazzetti, ein Buffo recht nach dem Herzen der kleineren italienischen Theater. Er übertrieb seine, wie es scheint, glückliche natürliche Komik ins Ungeheuerliche; er schrie, winselte, brummte, zirpte, heulte und hielt eine wahre Weltausstellung von Lazzi. Seine Stimme hat keine Frische mehr, aber genug derbe Kraft, die er leider ebenfalls mißbraucht. Wenn er im Duett mit Almaviva die Parlandosätze herauspolterte, über welche Carrion die Silberfädchen seiner Melodie zu ziehen hat, mußte man an einen Lindwurm denken, der ein Rothkehlchen verschlingt. Wenn es Signor Mazzetti gelingt, sich Mäßigung anzueignen, wird es ihm an Erfolg nicht fehlen.

Lesarten *(WA Conc. II, 287 ff. unter* **Philharmonische Concerte***)*

1–4) **M u s i k.** … *Ed. H.*] **Philharmonische Concerte.**
4) Philharmonischen] *gesperrt*
7f.) wehrten] kehrten
8f.) – auch in diesen Blättern –] *entfällt*
20f.) sein. *Absatz* Wenn] *ohne Absatz*
38) Geigengeschlechtes. *Absatz* Unseres] *ohne Absatz*
61) Galeriesitze] Galleriesitze
61f.) wurde. *Absatz* B r a h m s] *ohne Absatz*
63) so auf] so an
67) schuld] Schuld
78) ehrenvoll] anständig
79) für die Kenntnisse,] *entfällt*
80–84) Solche … wünschen.] *entfällt, weiter ohne Absatz*
104) *es, fis* und *as*] *Es, Fis* und *As*
105) *hautgoût*] *haut goût*
118–199) – Die … fehlen.] *entfällt*

Lesarten *(WA MO 2, 27 unter* **Adelina Patti***)*

1–159) **M u s i k.** … B e l l i n i ' s.] *entfällt*
159–162) Vermochten … Rosina.] Vermochten wir die Klagen der Sonnambula, der Lucia noch wärmer, noch tiefer aus dem Herzen heraufgeholt denken, – die Rosina, die Norina können wir uns graziöser, glänzender, natürlicher nicht vorstellen.
164) dem entzückendsten Realismus!] köstlicher Laune und von anmuthigstem Realismus.
164–199) Das stumme … fehlen.] *entfällt*

Presse, 18. 3. 1863

Italienische Oper.

(„Don Pasquale".)

Ed. H. W. H e i n s e, der enthusiastische Verehrer italienischer Kunst, äußert einmal in seiner „Hildegard von Hohenthal": „Die Italiener haben Recht, daß sie einer G a b r i e l i, einem M a r c h e s i fünf- und zehnmal

mehr dafür gaben, in einer Oper zu singen, als einem Sarti oder Paësiello, die ganze Musik dafür zu setzen. Die vortrefflichsten Noten sind dürres Geripp, wenn ihre Melodien nicht durch solche Stimmen schön und lebendig in die Seele gezaubert werden." Dieser Ausspruch, sehr bedenklich, wenn er dazu verleitet, den ausführenden Künstler über den schaffenden zu setzen, findet doch speciell im Wesen der italienischen Oper starke Rechtfertigungsgründe. Nicht, als ob man nur an schlechte Opern denken müßte, die von schönen Stimmen gerettet werden, auch das Hübscheste, Anmuthigste der italienischen Opern-Literatur hängt mit seinem ganzen Wohl und Wehe an den Sängern. Wir mußten an das Heinse'sche Paradoxon denken, als wir die Patti zum Entzücken des Publicums drei Opern vorführen hörten, welche dasselbe Publicum in unserer deutschen Oper nicht anhören mag. Ja, „*Don Pasquale*", dieser reizende letzte Ausklang der *opera buffa*, ist nicht einmal in das deutsche Repertoire aufgenommen worden, offenbar, weil man ihm unter den gegenwärtigen Verhältnissen keine Lebenskraft zutraut. Signora Patti hat uns nun gerade mit dem „*Don Pasquale*" einen der angenehmsten Abende bereitet. Ihre Leistung als Sängerin und Schauspielerin war allerliebst vom einem Ende bis zum andern. Noch niemals zuvor ist uns das bösartige Geschöpf mit dem melodischen Namen Norina so liebenswürdig, oder richtiger: so wenig unliebenswürdig vorgekommen. Der Inhalt des ganzen „*Don Pasquale*" ist bekanntlich nichts anderes, als eine fortgesetzte unerhörte Prellerei eines alten Herrn, der am Ende kein anderes Verbrechen beging, als alt und eitel zu sein. Die junge hübsche Norina nimmt keinen Anstand, unter gleißnerischer Maske sich den Alten förmlich zum Gatten zu erschmeicheln und zu erlügen, blos damit er alle Qualen und Impertinenzen, die sie ihm, nach Abschluß des Contracts, sofort zufügt, ihr mit einer erklecklichen Summe abkaufe. Das einzige Motiv, das einen mildernden Schein auf diese Gaunerei werfen könnte, ihre Liebe zu dem armen Ernesto, ist vom Dichter und Componisten nur sehr schwach accentuirt.

Chamisso's Refrain „Katzennatur, Katzennatur!" ist das richtige Motto für den Charakter der Norina. Die Rosine im „Barbier von Sevilla" steht wie eine Heilige dagegen da, ist doch sie die Gequälte, die aus Nothwehr und nicht ohne Vergnügen einen tyrannischen Vormund hintergeht, welcher sein vom Leben abgesperrtes Opfer nun auch zu Tode heiraten will. Auch im „Barbier" ist übrigens Rosinens Liebe zu Almaviva schwach betont; der Componist hat dem Figürchen allen erdenklichen Glanz und Esprit, aber keinen Athemzug Gemüth gegeben.

Musikalisch befindet sich Norina ungefähr in gleicher, dramatisch in viel schwierigerer Lage. Gemüth wird keine Sängerin diesem Charakter einhau-

chen können, der vom Dichter und Componisten gefallsüchtig und gemüthlos geschaffen ist. Was sie im glücklichsten Fall vermag, ist, einen kindlich frischen Ton anzuschlagen, der die ganze Jopperei mehr als den muthwilligen Einfall eines übermüthigen Kindes erscheinen läßt, denn als die ausgeklügelte Kriegslist einer geriebenen Kokette. Diesen Rettungsweg hat Signora Patti mit vollem künstlerischen Bewußtsein eingeschlagen und mit jener natürlichen Frische, Anmuth und Kindlichkeit behauptet, welche in solchem Fall ein größeres Glück ist, als alter Kunstverstand.

Die zwei contrastirenden Hälften, in welche das Benehmen Norina's zerfällt, waren durch maßhaltende Grazie möglichst ausgeglichen. Die angelnde Koketterie vor dem Contract blieb ebenso hübsch auf das Allernothwendigste beschränkt, als später die Tyrannei gegen den gefangenen Fisch; dort wurden wir nicht durch die Rohheit der Heuchelei, hier nicht durch die Heuchelei der Rohheit verletzt. Mit diesem wahren und feinen Spiel der Patti bildete die frische Stimme, die reizende Erscheinung, die muntere, glänzende Sicherheit des Gesangs wieder jene ganz einzige Harmonie, die in allen Leistungen dieser Künstlerin uns als höchster Vorzug erscheint. Wenn wir aus dem einheitlich schönen Ganzen eine Einzelheit hervorheben sollten, so wäre es der entzückende Vortrag des kurzen Schlußwalzers *„La morale in tutto questo“*, einer Nummer, welche den meisten Sängerinnen so wenig lohnend erscheint, daß sie dafür den Tadolini-Walzer oder sonst ein Bravourstück einlegen. Man sei jung, anmuthig, talentvoll und vor allem natürlich, man habe eine frische Stimme und eine ausgebildete, mühelose Technik – das ist *„la morale in tutto questo!“*

Von den übrigen Mitwirkenden können wir nur Herrn Giuglini mit unbedingtem Lob hervorheben. Die durchaus lyrische, sentimentale Rolle des Ernesto sagt seinem weichen, süßen Gesang vollständig zu. Wir können den Geschmack nicht theilen, welcher der *F-moll*-Arie des Ernesto im zweiten Act *(„Cercherò lontana“)* die flache Cavatine Arthur's aus „Linda“ substituirte, allein wir müssen den Geschmack anerkennen, mit welchem Giuglini die letztere vortrug. Das Publicum hörte Herrn Giuglini offenbar mit großem Vergnügen, und zur guten Hälfte war es sein Verdienst, daß das kleine Duett mit Norina im dritten Act zur Wiederholung begehrt wurde. Diesen Thatsachen gegenüber können wir es nur einen Mißgriff des Impresario nennen, daß Giuglini, welcher bekanntlich in wenig Tagen nach England zurückkehren muß, durch volle zwölf Tage unbeschäftigt blieb, und überdies in eigentlichen Glanzrollen gar nicht vorgeführt wurde.

Die Leistungen der Herren Zacchi und Mazzetti blieben nicht nur hinter den genannten, sondern auch hinter ihren eigenen im „Barbier“ emp-

findlich zurück. Herr Zacchi gab den Doctor Malatesta, die eigentliche *materia peccatis* der Intrigue, anständig, aber nicht mehr als das. Die Erinnerung an Debassini wurde im Publicum nur allzu lebendig. Zacchi's Malatesta hatte keine Spur von Humor oder auch nur von Laune; er bewegte sich mit einer Art bürgerlicher Correctheit, welche ungefähr die Mitte zwischen Registratur und Expedit einhielt.

Herr Mazzetti reichte für die Titelrolle nur soweit aus, als man mit Lazzi ausreichen kann. Daß er den bedeutenden gesanglichen Anforderungen dieser Rolle nicht gewachsen sei, bewies nur zu deutlich sein Gestümper in dem letzten Duett mit Malatesta, einer der besten Nummern der Oper. Dabei singt Herr Mazzetti, wie in der Regel jeder Buffo, der die Stimme verliert, stets mit ganzer Kraft und aus vollen Backen. Er weiß nicht, sich dem Ensemble unterzuordnen, und dies ist für Mazzetti-Stimmen die erste Pflicht. Chor und Orchester hielten sich im allgemeinen gut. Daß das Orchester Fräulein Patti einmal (bei der Cadenz der ersten Arie) im Stich ließ, und ein zweitesmal nahe daran war, bereitete uns das Vergnügen, die große Geistesgegenwart der kleinen Sängerin bewundern zu können. Sie stand da, wie Napoleon im Pulverdampf.

Presse, 2. 4. 1863

Musik.

Ed. H. Gegen die Stille Woche hin pflegt alles, was in der Saison noch musikalisch laut werden will, mit verdoppelter Hast sich aufzustellen. Drei geistliche Concerte, zahlreiche Wohlthätigkeits-Akademien und Virtuosen-
5 Productionen drängten sich in den letzten Tagen. Das bedeutendste war die Aufführung von Franz Schubert's handschriftlichem Oratorium „Lazarus". Zu Schubert's Lebzeiten und noch sehr lange nachher schien niemand zu wissen, daß ein bescheidener Cantatentext aus den „gesammelten Gedichten" des bekannten Educations-Niemayer Veranlassung und
10 Stoff einer der edelsten, reifsten und köstlichsten Tondichtungen geworden, deren sich die neuere Oratorien-Literatur rühmen darf. Director Herbeck, dessen Name mit der Geschichte der Schubert-Musik für alle Zeit verknüpft ist, – und leider ist volle fünfunddreißig Jahre nach Schubert's Tod diese Märtyrer-Geschichte noch nicht abgeschlossen – hat den musikalischen La-
15 zarus zum Leben erweckt, welcher zum Unterschied von dem biblischen niemals wieder begraben werden dürfte. Der erste Theil des Oratoriums ist

vollständig, der zweite beinahe vollständig vorhanden, und wurden beide unter Herbeck's Leitung von der „Gesellschaft der Musikfreunde" am 27. März zum erstenmal aufgeführt. Ob Schubert auch den dritten Theil componirt hat, ist unbekannt, und wird vielleicht erst wieder Gegenstand späterer Forschungen werden.

Wir wissen nicht, wieviel von den gerechten Klagen über die Verschleuderung und Verwahrlosung von Schubert'schen Manuscripten den jetzigen Eigenthümer des „Diabelli'schen Verlags" persönlich angeht; jedenfalls dürfte er in dem neuesten Vorkommniß eine unwidersprechliche Aufforderung erblicken, sein Archiv einer schleunigen, genauen Revision zu unterziehen und über alles darin von Schubert Vorfindliche öffentlich Rede und Antwort zu stehen. Sein Interesse geht hier mit dem allgemeinen vollkommen Hand in Hand. Die Herausgabe des „Lazarus" muß gleichfalls außer Frage stehen. Eine eingehende Schilderung und Würdigung dieses inhaltreichen Werkes müssen wir uns für eine minder überbürdete Woche vorbehalten. Genug, daß der „Lazarus" die ganze Innigkeit und Lebendigkeit des Schubert'schen Ausdrucks besitzt, eine melodische Fülle und dramatische Anschaulichkeit, wie wir sie fast überall, dabei eine Gleichmäßigkeit und Uebereinstimmung, wie wir sie in diesem Grade nicht häufig bei Schubert finden. Die düstere Monotonie des Gegenstands bietet der musikalischen Bearbeitung die größten Schwierigkeiten. Das Oratorium spielt zur Hälfte am Sterbebett, zur Hälfte auf dem Begräbnißplatze. Der erste Theil ist eine fortgesetzte Auflösung des Lazarus, der sich freut, zu sterben. Die zweite bringt den Sadducäer Simon, der sich fürchtet, zu sterben. Die Bestattung Lazarus' schließt sich an. Es gehört die ganze innere Freudigkeit, die himmlische Klarheit Schubert'scher Musik dazu, dem Verwesungsgeruch, der das ganze Drama durchzieht, fast alles Beklemmende und Lastbare zu nehmen. Man denke sich den „Lazarus" auch nur zum großen Theil in dem dumpfen, schwülen Ton componirt, den Schumann für die Pestscenen in der „Peri" anwendet, und niemand vermöchte Stand zu halten. Es ist bewunderungswürdig, bis zu welchem Grade Schubert es vermocht hat, Leben in dies Sterben zu bringen. Abgesehen von der einheitlich harmonischen Behandlung des Ganzen, gehören Musikstücke, wie die Arien der Maria *(F-dur),* des Simon, der Gesang der Jemina, viele Recitative, die beiden Chöre, zu dem Ergreifendsten, war wir gehört.

Daß trotzdem das unverhältnißmäßig lange Festhalten einer und derselben Stimmung, das Vorherrschen des Recitativs und häufige Stocken des melodischen Flusses, das Verschwinden der Chöre gegen die zahlreichen Solostücke, daß diese und einige andere „Mängel" im „Lazarus" dem Hörer

mitunter fühlbar werden, hat der geistreichste unserer Schubert-Anbeter bereits selbst constatirt. Nur proscribirt er von vornherein jede Kritik als eine „schlaue und lieblose", die nicht einräumt, daß selbst „Mängel, die der oberflächlichsten Betrachtung klar sind", sich bei Schubert „in lauter
60 Vorzüge verwandeln". Gegen die großen verklärten Meister der Nation ist eine „schlaue und lieblose" Kritik unseres Erachtens kaum mehr zu fürchten; nur gegen Lebende und Strebende finden wir sie mitunter äußerst thätig. Die Aufführung des „Lazarus"-Fragments war seitens der Chöre vortrefflich; von den Solisten sind mit besonderer Auszeichnung Frau Marie Wilt, die
65 Herren Olschbauer und Mayerhofer zu nennen. Herr Schulter singt mit Verständniß und (nur zu viel) Empfindung; seine wahrscheinlich vom Quartettsingen angegriffene Tenorstimme bedarf dringend der Schonung. Fräulein Tellheim möchten wir zur Vorsicht mahnen. Wir sehen sie von der Leiter, auf der sie als Röschen (im Carltheater) so anmuthig fest-
70 stand, allmälig herabsteigen. Falsche Methode, Ueberanstrengung und das Bestreben, um jeden Preis ein großes Tonvolumen zu erzeugen, bedrohen ihre so hoffnungsvoll begonnene Carrière.

Dem „Lazarus" folgten noch zwei geistliche Concerte: die Aufführung der „Matthäus"-Passion, von Sebastian Bach, durch die Sing-Akademie,
75 dann die Akademie der Tonkünstler-Gesellschaft „Haydn" mit Händel's Utrechter Tedeum, Beethoven's *C-dur*-Messe und Mendelssohn's 114. Psalm. Beide Productionen, obwol nicht den höchsten Anforderungen entsprechend, bezeichnen einen unleugbaren Fortschritt.

Die Bach'sche Passionsmusik ging diesmal, von Herrn Hellmesber-
80 ger energisch dirigirt, besser von statten als im verflossenen Jahre und bestärkte uns in der Meinung, ein gebildeter und energischer Dirigent vermöchte diesem in letzter Zeit stark verwahrlosten Körper neue Lebenskraft einzuhauchen. Von den Solosängern lösten Fräulein Ottilie Hauer, die Herren Mayerhofer und Förchtgott ihre schwierigen Aufgaben vor-
85 trefflich; die Uebrigen gaben sich redlichste Mühe.

Die Productionen der Tonkünstler-Societät „Haydn" haben sich unter Esser's Leitung hoch über das Niveau der letzten Jahre gehoben. Diesmal war namentlich die Aufführung der *C*-Messe von Beethoven sehr exact.

Die Akademie im Kärntnerthor-Theater (unter Dessoff's Leitung),
90 das Concert des trefflichen Harfenspielers Dubez, das erste Auftreten des blinden Pianisten Joseph Labor (auf dessen zweites Concert wir jeden Musikfreund aufmerksam machen), endlich das Concert des Herrn Epstein können wir nur flüchtig berühren. Herrn Epstein's allbekannte und wohlverdiente Beliebtheit spiegelte sich aus dem zahlreichen Besuch

95 des Concerts und den lebhaften Beifallszeichen. Das Programm war diesmal kein durchaus glückliches, wenn auch in den Hauptnummern durch die classischen Namen Bach, Mozart, Beethoven vertreten. Fast in sämmtlichen hier genannten und noch einigen ungenannten Concerten wirkte Fräulein Bettelheim zur Freude des Publicums und zum Besten des Ganzen mit.
100 Nachdem die beliebte junge Sängerin die Saison hindurch ihre Bereitwilligkeit so zweifellos documentirt hat, dürfen wir ihr die Rücksicht auf ihr eigenes Interesse füglich ins Gedächtniß rufen. Dies Interesse gebietet eine größere Schonung ihrer Stimme, das Vermeiden einer allzu häufigen, zersplitternden Publicität und ruhige Concentration zum Besten ihrer eigenen
105 Fortbildung. Dies ist vorderhand der wichtigste von den wohlthätigen Zwekken, für welche Fräulein Bettelheim zu singen hat.

Das süße Dessert zu dem reichlichen Concert-Gastmal der letzten Woche bildete die „Concordia"-Akademie im Carltheater. Die Herren von der „Concordia" verstehen es, das Anziehendste der Saison wir in einem bun-
110 ten Epilog zusammenzufassen: kein Wunder, daß die italienischen Sänger diesmal die Hauptrolle spielten. Charakteristisch genug wurde die Akademie gleich durch eine Donizetti'sche Ouverture *(Pasquale)* eingeleitet. Gleich darauf trat aber Lewinsky vor, und lieferte mit der meisterhaften Declamation der „Kraniche des Ibykus" gleichsam den Beweis der Unmöglich-
115 keit des *„L'Italia farà da se"* selbst im Concertwesen. In verwandter Weise und mit glänzendem Erfolg wirkte Frau Rettich durch die Declamation von Halm's überaus freundlicher Erzählung: „Adrian von Utrecht", Anastasius Grün's allbekanntem „letzten Dichter" und eines Gedichts von A. Schults: „Die Winde". Letzteres ist ein Declamations-Kunststück von
120 dürftigstem Gehalt, dessen vorwiegend rhythmische und melodische Natur an die Grenze des Musikalischen streift. Frau Rettich mußte es wiederholen.

An Instrumentalstücken hörten wir Schubert's *B-dur*-Variationen für Clavier, von Frau Markhl-Wyswe recht geläufig gespielt, und zwei
125 Violin-Piecen von F. Laub. Wie köstlich sind diese reifen Töne, die Laub gleichsam an der Wurzel herauszuziehen versteht! Für einen Geiger dieses Kalibers, der sieben Mitspieler ohne Mühe beherrscht, ist das Octett von Mendelssohn wie geschaffen. Laub hatte es zweckmäßig an das Ende seiner Quartett-Productionen gestellt, und damit einen triumphirenden Ab-
130 schied gefeiert.

In der Concordia-Akademie hatte Laub eine einfache Clavierbegleitung dem Orchester des Carltheaters mit Recht vorgezogen. Wir müssen das ziemlich schlechte Zusammen- (oder beser Auseinander-) Stimmen dieses

Orchesters im Interesse der nächsten Opernvorstellungen, des „Don Juan“
135 namentlich, ausdrücklich rügen. Von deutschen Sängern betheiligten sich
Herr Walter mit dem Vortrag der „Adelaide“, und zweier Chansons des
königlichen Troubadours Thibaut von Navarra aus der ersten Hälfte des
13. Jahrhunderts. Sie gehören zu jenen Kunstdenkmälern, die den Histo-
riker interessiren (falls er sich nämlich die moderne gefälschte Begleitung
140 wegdenkt), für die im Concertsaal sich aber nur die Affectation begeistern
kann.

Nun zu den Italienern. Signor Zacchi sang mit der ihn stets zierenden
Mäßigung und Correctheit eine Arie aus Verdi's *„Ballo in Maschera“*,
mit der auch eine mächtigere Stimme keine Wirkung erringen könnte. In
145 dem bekannten Papataci-Terzett aus der „Italienerin in Algier“ zeichnete
sich vornehmlich Herrn Agnesi's sonore Baßstimme und tüchtige Schule
aus. Das possenhafte Terzett selbst ist im Concertsaal von wahrhaft abge-
schmackter Wirkung; dazu gehört die lebendige Scene mit der ganzen ent-
fesselten Lustigkeit italienischer Buffos. Sehen wir drei ernsthafte Männer
150 im schwarzen Frack diese Tollheit aus Notenheften heraussingen, so über-
kommt uns ein leiser Argwohn, ob dies edle Triumvirat nicht etwa einem
Irrenhaus entkommen sei.

Herr Carrion ist verloren, wo er den dünnen letzten Faden seiner
Stimme nicht in Rossini'sche Coloraturen kräuseln kann. Die süße Tiroli-
155 enne aus Rossini's *„Stabat“* (*„Cujus animam gementem“*), – Carrion las
sie überdies durch die Lorgnette aus den Noten heraus, wie eine Neuigkeit
– verlor durch seinen Vortrag ihren sinnlichen Reiz, ohne an Heiligkeit zu
gewinnen. – Desto besser disponirt war Signor Giuglini, der die Arie des
Lyonel aus Flotow's „Martha“ mit dem süßesten Schmelz seiner Stimme und
160 seines Vortrags ausstattete. Wir hatten den Richmonder Bauernjungen Lyo-
nel längst im Verdacht, ein heimlicher Italiener zu sein; seit wir ihn in ita-
lienischer Sprache klagen gehört, bleibt kaum mehr ein Zweifel. Giuglini
ist eine Personificirung des von keines Gedankens Blässe angekränkelten *bel
canto*. Vorwiegend noch der älteren Gesangsschule angehörend, müßte Giu-
165 glini sein Bestes mit jenen älteren Opernpartien erreichen, durch welche
der Sturmwind der Leidenschaft höchstens als leise Zugluft säuselt. Sein
Edgar (in „Lucia“) hatte sehr hübsche lyrische Momente, und noch hübscher
wären sie, könnte Giuglini sich das Vergnügen versagen, den Syrup zu
zuckern. Er thut dies vornehmlich in den stereotypen, die Sext hinanstei-
170 genden Schlußcadenzen. Für die Höhenpunkte der dramatischen Bewegung
fehlt es seiner Stimme weniger an Kraft, als an einer gewissen Schärfe und
Modulations-Fähigkeit. Daß Giuglini selten über die sinnliche Schönheit

des Tons und der Phrase zu Geist und Leben empordringt, dürfte nicht eben an einer Schwäche seiner Gesangsorgane liegen. Immerhin halten wir
175 unter den jetzigen italienischen Tenören Giuglini für einen der allerbesten. Er repräsentirt vollständig die eine Seite des italienischen Naturells: die Süßigkeit, Klarheit und weiche Abrundung. Die andere Seite, das Temperament, die Leidenschaft, den sprühenden Geist des Italieners, hat die Natur in ihm verdeckt. Giuglini ist eine singende Pomeranze.

180 Den lebhaftesten Enthusiasmus erregte auch diesmal wieder die Patti, die mit der liebenswürdigsten Bereitwilligkeit viermal anstatt zweimal sang, und jedesmal vortrefflich. Sie trug mit Giuglini das letzte Duett aus *„Don Pasquale"*, das spanische Maulthiertreiberlied, endlich Eckert's „Echo"
185 vor. Letzteres Virtuosenstückchen macht dem Componisten keine Ehre, allein so allerliebst gesungen wie von Adeline Patti, hat es noch allenthalben erfreut. Wie ruhig vergnügt lauscht es sich dieser süßen, wohlthuenden, reinen Stimme! Aus ihrem Gesang strömt ein Gefühl der Gesundheit in das unbesorgte Ohr, wie wir es so eigenthümlich kaum zuvor empfunden. Als Lucia
190 hat die Patti eine auffallend strenge Behandlung selbst bei Kritikern erfahren, denen ehrliche Ueberzeugung, und nicht miserable Privat-Rancüne die Feder führt. Auch wir konnten keinen Moment anstehen, die Rosina und Norina dieser Künstlerin über die Lucia zu stellen, wie dies unsere kurze Morgen-Notiz auch aussprach. Wer, der die Patti auch nur gesehen hat,
195 könnte zweifeln, ob sie mehr für das muntere, naive Genre, oder für das tragische geschaffen sei? Sie würde als Norma, als Donna Anna die ihrer Individualität gesetzten Grenzen bald erreichen. Allein gerade zwischen der Lucia und der Begabung Fräulein Patti's vermögen wir jenen fundamentalen Unterschied nicht zu erkennen, den vielleicht nur der Rückschlag einer en-
200 thusiastischen Vergötterung so grell empfunden haben will. Was ist denn an dieser Donizettischen Lucia Heroisches oder Hochdramatisches? Lucia ist ein liebenswürdiges, schwaches, etwas verzärteltes Geschöpf, das im ersten Act ihrem Geliebten Alles verspricht, im zweiten ihrem Bruder nichts abschlagen kann, und so für den dritten Act nichts anderes übrig hat, als ihr Bischen
205 Verstand zu verlieren. Willenlos jedem Impuls nachgebend, bricht die Arme unter dem Conflict zusammen, ohne ihm Widerstand geleistet zu haben. Ein heroischer Aufschwung, ein hochgespanntes Pathos liegt nirgends in dieser Donizetti'schen Figur. Edgar und Ashton sind dramatische Charaktere, im gewissen Sinne sogar Arthur und Raimond, denn diese wissen we-
210 nigstens, was sie wollen. Lucia hat nichts zu sein, als liebenswürdig, wankelmüthig und zuletzt krank. Adeline Patti spielt die Lucia nicht „im großen Styl", allein der „große Styl" steckt auch nirgends in der Lucia.

Was man an der Patti als Mangel an Größe gerügt hat, fällt beinahe zusammen mit ihrer körperlichen Kleinheit. Dies zarte Figürchen kann un-
215 möglich imposant einherschreiten; diese Arme können nicht in weiten Bogen ausgreifen, und plastische Studien zur Niobe ausführen. Mit Einem Wort, Fräulein Patti ist durch ihre Erscheinung gehindert, die Lucia aus der Sphäre der Donizetti'schen Gestalt in eine höhere, gewaltigere zu erheben. Wir haben übrigens für unser Theil keine Sängerin gesehen, die das erreicht
220 hätte. Caroline Ungher ein specifisch dramatisches Genie und geborne Heroine, ist uns leider unbekannt geblieben. Wir glauben es gern, daß mehrere Kritiker von Fräulein Patti's Lucia nicht „ergriffen" worden sind: wir noch von gar keiner.

Fräulein Patti paßt die Lucia ihrer Individualität an, nicht willkürlich,
225 sondern so weit dies jede echte Künstlerin thun muß. Sie verfährt dabei mit großem Kunstverstand. Wollte sie den „großen Styl" einer Caroline Ungher nachahmen, wir bekämen wahrscheinlich eine Carricatur zu sehen. Fräulein Patti heroificirt den Charakter der Lucia nicht; sie nimmt ihn, wie er vorliegt, und führt ihn vielleicht genremäßiger als andere Sängerinnen,
230 aber vollkommen harmonisch, übereinstimmend aus. Mit zahlreichen neuen, charakteristischen Zügen, die von glücklichstem Instinct zeugen, belebte sie diese schattenhafte Figur. Consequenzen eines geistreichen, berechtigten Realismus, können derlei Züge eben nur diejenigen befremden, die aus der Lucia mit Gewalt eine Heroin machen wollen. Wir finden es vollkommen be-
235 rechtigt, wenn dies schwache Geschöpf noch im Moment der Unterzeichnens wiederholt mit der Feder zuckt, und furchtsam nach ihrem strengen Bruder aufblickt, der sie mit Einem Blicke bändigt. Wie dann Edgar als furchtbarer Rächer plötzlich eintritt, flieht sie, wie ein gescheuchtes Reh, dem sich ein Raubthier naht, angstvoll in eine Ecke. Auch die Wahnsinnsscene der Patti
240 ist reich an realistischen Zügen, die man, vielleicht etwas genrehaft, doch, wahr und sinnreich nennen muß, wie das Lauschen gegen die Orgel zu, u. a. Und wie fein und sicher ist dies alles ausgeführt! Wer überhaupt von einer Donizetti-Bellini-Verdi'schen Wahnsinnsscene gerührt wird, den kann die Patti im dritten Act der „Lucia" unmöglich unbewegt lassen. Am Ende ist
245 nach uns die Rosine und Norina der Patti eine Erfrischung auf ihre Lucia, aber nicht mehr und nicht weniger, als die Musik zum „Barbier" und „Pasquale" uns jederzeit ein Labsal ist nach dem elegant hergerichteten Thränensee des Donizetti'schen Hochlands.

Lesarten *(WA MO 2, 25–26 unter* **Adelina Patti***)*

1–194) **Musik.** … aussprach.] *entfällt*
194) Wer, … Patti] Wer die Patti
195) könnte … sie] konnte nicht zweifeln, daß sie
195f.) Genre, … sei?] Fach, als für das Tragische und Heroische geschaffen sei.
196–200) Sie … will.] *entfällt*
200f.) denn … Donizettischen] denn aber an dieser Donizetti'schen
202) liebenswürdiges,] liebliches,
204) kann,] kann
204) anderes] Anderes
204) Bischen] bischen
205–211) Willenlos … krank.] *entfällt*
211) Adeline] Adelina
211f.) „im … „große Styl"] im „großen Stil", aber der „große Stil"
212f.) Lucia. *Absatz* Was] *ohne Absatz*
213) der Patti] dieser Sängerin
216) ausgreifen,] ausgreifen
216f.) Einem … Patti] einem Wort, die Patti
218) Sphäre … Gestalt] Donizetti'schen Sphäre
219f.) Wir … hätte.] Von den Sängerinnen, die mir zu hören vergönnt war, hat dies auch keine vermocht, und – was die Hauptsache bleibt – mit größerer Meisterschaft hat auch keine die Rolle ge
220–248) Caroline … Hochlands.] *entfällt*

Presse, 14. 4. 1863

Musik.

(*„Don Giovanni"* im Carltheater.)

Ed. H. Der „steinern Gast" ist mehr als Einem Impresario in Wien ein sehr verderblicher Besuch gewesen. Vor wenigen Jahren war es die Salvi'sche Unternehmung „an der Wien", deren musikalisches und intellectuelles Vermögen an den Anforderungen der Mozart'schen Oper scheiterte; jetzt hat Herr Merelli eine wenigstens annähernd unliebsame Erfahrung gemacht. Herr Merelli bereut wahrscheinlich in diesem Augenblick den Ehrgeiz,

der ihn antrieb, wohlbegründetem Rath entgegen, die Verkrüppelung des *„Don Giovanni“* einer gerundeten Vorstellung des „Liebestrank“ oder dergleichen vorzuziehen. Auch wir müßten diesen Fehlgriff bedauern, verdankten wir ihm nicht den Genuß einer einzelnen Kunstschöpfung, wie wir in so zauberischer Vollendung nur wenige auf der Bühne kennen gelernt: die Zerline der Patti. Wenn wir gestehen, daß alle uns bekannten Zerlinen dreier Nationen durch dies Bild verdunkelt werden, so ist dies ein sehr umfassendes, aber immer noch relatives Lob. Die Leistung der Patti erscheint uns aber geradezu als etwas Absolutes, als die Verkörperung alles dessen, was wir von dieser Gestalt gedacht und geträumt, mit Einem Wort: als das wahrhaftige Ideal der Zerline. Wahrer, natürlicher, liebenswürdiger kann Mozart in seinen holdesten Träumen dies Phantasiegebilde nicht gesehen haben, in das er nach Oulibicheff's artiger Bemerkung sich selbst verliebt zu haben schien, wie Pygmalion in seine Statue. Die Zerline der Patti wirkt wie eine schöne Naturerscheinung, so in sich vollendet, unbewußt und unerklärlich. Sie läßt sich nicht nachahmen, selbst mit den höchsten Mitteln der Kunst nicht, und sie zu zergliedern, trägt man beinahe Scheu. Und dennoch hat die Künstlerin ein gutes Recht auf den Versuch einer Analyse, denn diese muß hier zu dem Resultat führen, daß die Sängerin nichts in die Gestalt gelegt, was nicht vom Dichter und Componisten vorgezeichnet war, und daß sie alles zur blühenden Erscheinung brachte, was dieser angedeutet.

Das höchste und wichtigste Kunstmittel, das die Patti für diese Rolle mitbringt, und das einzige beinahe, was sie anwendet, ist die Natur. Der frische Klang der Stimme, die kindliche, anmuthige Erscheinung, die angeborene Fröhlichkeit einer reingestimmten Seele, sind die köstlichen Pathengeschenke, mit denen sie die gute Hälfte der Aufgabe mühelos bestreitet. Die andere Hälfte bildet dasjenige, was Kunst und Nachdenken hinzuthun können. Es ist viel, und doch kaum zu viel gesagt, daß bei Fräulein Patti beide Factoren auf gleicher Höhe standen, daß die natürliche Mitgift und die künstlerische Gestaltung ebenbürtig Hand in Hand gingen. Das oft verschwendete Wort, es sei Kunst und Natur rein und ununterscheidbar in einander aufgegangen, es gilt von dieser Zerline im vollsten und schönsten Sinn. In Spiel und Gesang herrschte die natürlichste Anmuth, und zwar eine bei aller Einfachheit ganz individuelle. Die meisten Zerlinen verfallen gern entweder in falsche Sentimentalität oder in bewußte Koketterie. Von dem Einen wie dem Andern regte sich bei Fräulein Patti kein Hauch. Ein fröhliches Blut, etwas unbesonnen und eitel, aber durchwegs harmlos und unerfahren, tritt sie Don Giovanni entgegen. Mit der Neugier überraschter kindlicher Eitelkeit, nicht mit dem widerlichen Verständniß der Koketterie, hört sie

die Betheuerungen dieses schmucken *faux-bonhomme*. Aus ihrem köstlichen „*Andiam!*" klingt weder eine angeblich heftige Leidenschaft für Don Juan,
50 noch entgegenkommende Lüsternheit, sondern nichts als die unüberlegte Bereitwilligkeit eines geschmeichelten jungen Bauernmädchens, das sich, sobald sie die Gefahr erkannt hat, sogleich mit dem Instinct der Unschuld wieder zurecht findet. Der Charakter der Zerline, soll er uns immer gleich liebenswürdig und wahr erscheinen, ist eine große Schwierigkeit für jede Dar-
55 stellerin. Fräulein Patti hat, wahrscheinlich mehr durch genialen Instinct als auf dem Wege der Reflexion, diese Schwierigkeit nicht nur besiegt, sie hat den schönen Schein hervorgezaubert, als wäre eine solche Schwierigkeit nicht entfernt vorhanden. Dazu muß allerdings, wie wir bereits andeuteten, die Natur mehr thun, als die Kunst thun kann: wir können uns nur dankbar
60 freuen, wenn aus dem Boden der Theaterwelt eine Gestalt wie diese Zerline mit dem überzeugenden, warmen Leben eines schönen Naturphänomens aufblüht. Kaum brauchen wir beizufügen, daß Fräulein Patti die Zerline nicht nur vollständig in Mozart's Geist, im Geiste prunkloser Anmuth und Empfindung sang, sondern auch buchstäblich getreu.

65 Außer dem fast traditionell gewordenen, von der Pedanterie selbst unangefochtenen, kurzen Triller in der zweiten Arie hat Fräulein Patti nicht das Allermindeste zu Mozart's Partitur hinzugethan oder geändert. Kritiker, welche das gänzlich „Unmozart'sche" an dieser Zerline herausspüren, oder gar „Verzierungen und Coloraturen", möchten wir um ihre graswuchshö-
70 rende Weisheit beneiden, überwöge nicht das Mitleid mit diesem Geschlecht, welches dem Schein eines trostlosen Besserwissens die reinsten Kunsteindrücke aufopfert.

Mit der Besprechung der Zerline wäre eigentlich alles erledigt, was an der letzten „Don Juan"-Vorstellung die Zuhörer erfreut und befriedigt hat.
75 Können wir auch die auffallende Strenge des Publicums an diesem Abend nicht durchwegs billigen – das Zischen nach jeder Nummer war so systematisch und mitunter so ungerechtfertigt, daß der Verdacht einer organisirten Opposition entstehen konnte – so müßen wir doch den größten Theil der Vorstellung verunglückt nennen.

80 Man sollte eine fehlerhafte, widersinnige Scenirung des „Don Juan" auf einer größeren Bühne kaum mehr für möglich halten. Eine kleine Literatur existirt bereits darüber. Von den trefflichen Andeutungen in Rochlitz, Oulibicheff, Jahn gar nicht zu reden, welches Capital von practischer Belehrung haben nicht in neuester Zeit Wolzogen, Vincent, Bi-
85 schoff, Viol, Kugler und Andere über die theatralische Seite dieses Meisterwerks zusammengebracht! „*Le musicien lit peu,*" sagt Rousseau.

Sei es darum; aber Theater-Directoren und Regisseure sollen lesen, müssen lesen, wenn sie für mehr als Handwerker angesehen sein wollen. Die Decorationen stimmten weder zur Handlung noch zum Charakter der Scene und
90 der Musik. Die erste Decoration war eine Wildniß, die zweite ein enger, düsterer Stadtwinkel. Der Speisesaal des prachtliebenden Don Juan glich dem Refectorium eines Capuziner-Klosters.

Leporello lief mit Elvira, von Don Juan aufgescheucht, in dasselbe Haus zurück, vor welchem dieser dem Kammermädchen Elvirens das Ständchen singt.
95 Leporello und Don Juan hatten ihre Kopfbedeckungen nicht ausgetauscht, Hutformen, nach welchen sie jedermann auf eine halbe Meile erkennen mußte. Der steinerne Gast, der Don Juan's Hand, einmal erfaßt, nicht mehr loslassen darf, versank a l l e i n , und Don Juan lief wie ein Schuljunge, der seinen Schilling überstanden hat, nach der andern Seite der Bühne ab. Den Gipfel des
100 Unverstands erreichte die Schlußscene. Nach dem Versinken des Comthurs und den üblichen Sprüngen einiger fackelschwingenden Scheusale, hebt sich die Hinterwand und zeigt (während im Vordergrund die Speisetische etc. stehen bleiben) einen grünen Hügel, von welchem herab eine Anzahl in Reih und Glied gestellte Frauenzimmer einen aus Mozart's ursprünglicher Final-Com-
105 position ungeschickt zusammengeklaubten Schlußgesang vortragen. Genug von dem Schauplatz der Begebenheiten. Werfen wir einen raschen Blick auf die Menschen, die sich handelnd darauf bewegen.

Von den drei Gruppen, die das Personale der Handlung bilden, sind Don Juan und Leporello unstreitig diejenige, deren Darstellung für den Eindruck
110 der ganzen Oper am wichtigsten ist. Nun waren im Carltheater Herr und Diener für Alles andere eher als für diese Charaktere geschaffen.

In Herrn Z a c c h i ' s Giovanni blitzte auch nicht Ein Funken jenes dämonischen Feuers auf, das diesem Charakter ideale Größe und Kraft verleiht. Mit der Mäßigung und Correctheit, die wir an diesem fleißigen Künstler gerne
115 rühmen, ist hier so gut wie nichts gewonnen. Sein Don Juan war farblos, matt, ohne sinnliche Gluth und Kraft. Es war der leibhafte Doctor Malatesta mit Federhut und Degen. Für seine Hauptleidenschaft hätten wir das edle Whist gehalten, und für die seines Dieners Leporello die Betheiligung an Begräbnissen. So traurig und ernsthaft hatten wir diesen verschmitzt-furchtsa-
120 men Schelm noch nicht gesehen. In Gesang und Spiel that er manchmal heroischer als sein Gebieter. Als tüchtig geschulter Sänger bewährte sich Herr A g n e s i übrigens in mehr als Einer Nummer; schade, daß seiner schönen, weichen Stimme die hier unumgängliche Gewalt der Tiefe fehlt. Ein Sänger von der Kehlengeläufigkeit und trefflichen Methode C a r r i o n ' s kann an
125 den technischen Anforderungen Don Ottavio's nicht scheitern; abgesehen

von dem bekannten Stimmbankerott dieses Sängers, war aber auch die Auffassung zu süßlich. Herrn Mazzetti (Masetto) ist wenigstens nachzurühmen, daß er durch seine Komik Leben in die Scene brachte. Herr Herrmans sang den Comthur. Seine starke, hohle, starre Stimme ist für diese Rolle, wenn für irgend eine, prädestinirt; aber so gräulich falsch darf ein Geist nicht singen, wenn wir an seine überirdische Mission glauben sollen. Signora Dalmondi (Elvira) ist eine hübsche Soubrettengestalt mit einem kleinen Soubrettenstimmchen, in der Höhe nicht unangenehm, in der Tiefe tonlos, überall tremolirend. In einem andern Rollenfach mag diese Sängerin wol verwendbar sein, für die Elvira besitzt sie keinerlei Befähigung. – Mit günstigen Erwartungen sahen wir der Donna Anna von Madame Lafon entgegen. Wir erinnern uns dieser trefflich geschulten dramatischen Sängerin mit Vergnügen vom Kärntnerthor-Theater her. Ihre Wiederkehr wäre vom Wiener Publicum freundlicher begrüßt worden, hätte Frau Lafon nicht das Wagstück unternommen, gerade hier mit der Donna Anna, die sie, dem Vernehmen nach, nie zuvor gesungen, zum erstenmal hervorzutreten. Sie stand dieser mächtigen Aufgabe noch fremd und äußerlich gegenüber. Auch ihre Stimme, ein Sopran von edelstem Timbre und weichem, seelenhaftem Klang, entbehrt jener durchdringenden Kraft und Fülle, ohne welche Donna Anna nur einem verblaßten Daguerreotyp gleicht.

Uebereinstimmend mit diesem Material war auch der Vortrag überall mildernd und glättend, stets edel und gebildet, aber ohne Aufschwung und zündende Kraft. Die ersten Scenen sind für diese Rolle entscheidend, und hier blieb Frau Lafon fast wirkungslos. Sehr schön sang sie hingegen die Oberstimme in dem Masken-Terzett. So viel die Leistung in dramatischer Hinsicht zu wünschen ließ, wir glauben, daß Frau Lafon unter der allgemeinen Verstimmung des Publicums mehr als billig gelitten hat.

Thatsache bleibt, daß das Publicum bei dem Gesang Frau Lafon's kalt blieb, daß es kalt blieb bei dem Gesang aller übrigen, und nur warm und freudig aufthaute, wenn Zerline erschien. Wer hat wol bisher eine Vorstellung des *„Don Giovanni"* erlebt, worin Zerline, diese niedliche Genrefigur neben großen, historischen Gestalten, der Mittelpunkt und die Krone der ganzen Oper war? Ohne allen äußern Glanz, ohne Bravourflitter und Knalleffecte, durch einfachste, natürliche Anmuth in Spiel und Gesang siegte Zerline über ihre ganze Umgebung, und entschädigte die Hörer reichlich für alle Mängel der Vorstellung.

Es war ein mit den bescheidensten Mitteln erzielter großer Triumph, und den wird man der kleinen Patti wol unbenagt lassen.

Lesarten *(WA MO 2, 26–27 unter* **Adelina Patti***)*

1–18) **M u s i k.** ... Wort:] *entfällt*
18f.) als ... liebenswürdiger] Die Patti gab uns das wahrhafte Ideal der Zerlina. Natürlicher und liebenswürdiger
21) A u l i b i c h e f f ' s] O u l i b i s c h e f f s
22) Zerline der P a t t i] Zerlina der Patti
25) nicht,] nicht. *weiter ohne Absatz*
25–29) und sie ... angedeutet.] *entfällt*
30) wichtigste] entscheidendste
30) P a t t i] *nicht gesperrt*
31) und das] das
31–34) Der frische ... bestreitet.] Die ganze Leistung durchweht der angeborene Frohsinn einer reingestimmten Seele, die natürlichste, dabei individuellste Anmuth.
35–42) Die andere ... individuelle.] *entfällt*
42) gern] *entfällt*
43) Sentimentalität] Empfindsamkeit
43f.) Von ... Hauch.] Die Zerlina der Patti streift weder an das eine, noch an das andere.
45) durchwegs] durchweg
46) Don Giovanni] Don Juan
47) Koketterie,] Koketterie
49) angeblich heftige] angebliche
51) jungen Bauernmädchens,] Bauermädchens,
52) sie die] es die
53) zurecht findet.] zurechtfindet.
53–55) Der Charakter ... Darstellerin.] *entfällt*
55–58) Fräulein ... vorhanden.] Die Patti hat mehr durch genialen Instinct als auf dem Wege der Reflexion das Bedenkliche in der Zerlina nicht nur besiegt, sondern den schönen Schein hervorgezaubert, als wäre Bedenkliches gar nicht vorhanden.
62) brauchen wir] brauche ich
62–64) Fräulein ... getreu.] sie die Zerlina nicht nur vollständig in Mozarts Geist, sondern auch buchstäblich getreu singt.
65–163) Außer ... lassen.] *entfällt*

Presse, 22. 4. 1863

Musik.

(Letzte Concerte. – *„La Traviata“*, von Verdi.)

Ed. H. Wir haben noch einigen Concerten die letzte Ehre zu erweisen. Der so rasch und blühend eingerückte Frühling hat der musikalischen Saison ein Ende gemacht. Zuerst verscheuchte er die Leute aus den Concerten, und bald darauf diese selbst. Schon die Gebrüder Doppler mußten diese „Frühlingsahnung“ an dem sonnigen Ostermontag empfinden, dessen Mittagstunden sie mit süßem Flötenspiel ausfüllten. Ein wenig früher in der Saison, und die Production dieser beiden trefflichen Virtuosen hätte bei vollem Hause stattgefunden. Wien kann sich gratuliren, diese beiden, in Kunst und Leben gleich zärtlich an einander hängenden Brüder nun wieder vereint zu besitzen.

Auch den Concerten des blinden Clavierspielers Joseph Labor hätten wir einen zahlreicheren Besuch gewünscht. Es bedürfte gar nicht des herzlichen Antheils an dem Unglück des jungen Mannes (der in Folge der Blattern in frühester Kindheit das Augenlicht verlor), um an seinen Leistungen das lebhafteste Interesse zu nehmen. Bewunderungswürdig ist die Sicherheit, mit welcher Labor ohne die Hilfe des Blicks die Claviatur beherrscht, selbst in raschesten Zeitmaßen, in schwierigen Passagen und Sprüngen. Allein das eigentliche Bravourspiel liegt ihm doch nach Neigung und Beruf etwas seitab; Labor's musikalische Individualität äußert sich am schönsten und eigenthümlichsten im Vortrag langsamer Stücke von zartem, insbesondere klagendem Ausdrucke. Dergleichen spielt unser junger Blinder mit einer fast sensitiven Innigkeit. Sein weicher, schöner Anschlag läßt ein ungleich feineres Tastgefühl, sein träumerisch-gefühlvoller Vortrag ein tieferes Gemüthsleben vermuthen, das, von der Außenwelt abgeschlossen, um so heller und liebevoller nach Innen blickt.

Labor hat ein ziemlich großes Repertoire; wie mühsam er es sich aneignen mußte, ermessen vielleicht wenige seiner Zuhörer. Die Schwester des jungen Blinden spielt ihm auf dem Clavier die Stücke tactweise oder periodenweise vor, bis er durch anhaltendes Nachspielen das Ganze inne hat. Dann erst holt er bezüglich des Vortrags noch den Rath des Herrn Pirkhert ein, der seine Andeutungen rasch verstanden und ausgeführt sieht. Nur das staunenswerthe Gedächtniß und intensive musikalische Talent Labor's machen es begreiflich, daß er unter solchen natürlichen Hindernissen es überhaupt zu einer Bedeutung als Concertspieler bringen konnte. Wir

wünschen L a b o r ' s drittem Concert (am 3. Mai) einen recht zahlreichen Besuch; seinem Talent zur Seite gehen Blindheit und Armuth, drei Fürsprecher, die hoffentlich Gehör finden werden.

40 Die letzten Ausläufer der Concertsaison zogen sich in die kleineren, traulicheren Salons von S t r e i c h e r, E h r b a r und B ö s e n d o r f e r. Nachdem der Harfen-Virtuose Herr Z a m a r r a sich mit Beifall hatte hören lassen, folgte Fräulein Julie v. A s t e n mit einem Concert im S t r e i c h e r ' schen Salon. Wir haben diese graziöse Pianistin (welche zuletzt in Laub's Ab-
45 schiedsquartett mit großem Erfolg mitgewirkt) lange nicht so gut disponirt und ihrer Aufgaben so vollständig mächtig gesehen, als an diesem Abend. Sie spielte Beethoven's *A-moll*-Sonate *op*. 23 mit Herrn H e l l m e s b e r g e r, die „Papillons" von S c h u m a n n und die Phantasiestücke *op*. 88 desselben Componisten. Die Cellopartie hatte Herr Dr. G ä n s b a c h e r übernommen,
50 dessen dreifaches Talent, als Componist, Sänger und Violoncellist, bekanntlich eine vielgesuchte und geschätzte Zierde der hiesigen Musikkreise ist.

Die „Papillons" von Schumann (*op*. 2) verdanken dem Fräulein v. A s t e n nicht blos eine sehr hübsche, sondern wahrscheinlich auch ihre erste öffentliche Aufführung. Diese Reihe von Charakterstücken, noch aus Schumann's
55 Heidelberger Studentenzeit rührend, ist als charakteristisches Moment in Schumann's Entwicklungsgang mehr biographisch interessant, als musikalisch werthvoll. Einige köstliche Blüthen sprießen in diesem stellenweise kahlen und wirren Beete, aber nur einige. Schon gegen die nächstfolgenden Werke S c h u m a n n ' s gehalten, sind die „Papillons" unbedeutend, mitun-
60 ter von einem unverhohlen trivialen Dilettantismus. Von hohem Interesse waren einige Frauenchöre von B r a h m s, deren Perle das Minnelied „Der Holdseligen sonder Wank". An diesen Sang voll zarter Innigkeit reiht sich eigenthümlich in Stimmung und Rhythmus das Shakspeare'sche Lied „Komm herbei, Tod!", endlich der allerdings sehr düstere aber charaktervolle „Ge-
65 sang aus Fingal". Mit der Wahl der Form können wir uns nicht überall einverstehen. Man braucht eben nicht pedantisch zu sein, um es sonderbar zu finden, daß ein ganzer Chor, und noch dazu ein Chor von Frauen, die verliebten Seufzer eines Eichendorff'schen „Gärtners" oder „Bräutigams" vortrage. Auch die Begleitung (zwei Hörner und eine Harfe) wirkt nicht überall glück-
70 lich; die Harfen-Appogien, weit entfernt, dem Gesang einen festen Unterbau zu bilden, flattern meistens schwach und hilflos gegen die Uebermacht der Stimmen. Allerdings war weder die Localität günstig, noch der Vortrag der Chöre zart genug: es klang alles zu stark. B r a h m s, der die Chöre selbst dirigirte, wurde mehrmals gerufen, eine Auszeichnung, die an diesem Abend
75 natürlich im reichsten Maß der Concertgeberin wiederfuhr. Unter den Mit-

wirkenden bereitete noch Herr Panzer mit dem Vortrag zweier Balladen der Versammlung großes Vergnügen.

In demselben (Streicher'schen) Saal fand sich am nächsten Abend eine sehr gewählte Gesellschaft zu einem Concert ein, das man am besten eine
80 „Ernstfeier" nennen könnte. Der treffliche Virtuose, der seit lange krank in weiter Ferne weilt, zählt überall zahlreiche und treue Freunde. In London, dann in Paris war man mit einem ähnlichen Concert vorangegangen, und hatte Ernst's neues Streichquartett darin aufgeführt. Kein Wunder, daß Wien rasch nachfolgte, wo Ernst's unvergeßliches Spiel, sowie seine
85 liebenswürdige, herzgewinnende Persönlichkeit in besonders lebendigem Andenken stehen. Eine Elite vorzüglicher Künstler betheiligte sich an dem Concert. Brahms und Hellmesberger begannen mit der anmuthigen Compagniearbeit von Ernst und St. Heller, den *„Pensées fugitives"* für Clavier und Violine. Hellmesberger und Genossen spielten hierauf
90 das (nunmehr bei Spina gestochene) Quartett von Ernst, das an Lebendigkeit und frischem Fluß von mancher kleineren Composition Ernst's übertroffen, dennoch als ein Werk von edelster Haltung und als rühmliches Probestück einer bei Virtuosen nicht eben häufigen Schulung freudig anerkannt werden muß. Wenn Berlioz den *„style essentiellement noble"* dieses
95 Quartetts hervorhebt, so ist dies Lob – insbesondere bezüglich des Adagio – im vollsten Maße verdient. Herr Ander sang Lieder von Esser, Weinwurm und O. Bach, Fräulein Bettelheim drei Lieder von J. Hoven mit vielem Beifall. Und so möge denn die Kunde von diesem herzlichen Erinnerungsfest unserm Ernst einen freundlichen Tag bereiten!

100 Von den Abschiedsklängen der Concertmusik eilen wir zu den letzten Stunden der italienischen Oper im Carltheater. Fräulein Patti hat die Reihe ihrer hier vorgeführten Leistungen in Verdi's *„Traviata"* mit so glänzendem Erfolg geschlossen, daß dieser die Wahl der Oper factisch rechtfertigt. Wir hätten für unser Theil Fräulein Patti lieber unter dem Eindruck
105 einer Rolle verlassen, welche (wie Adina im „Liebestrank" oder dgl.) der liebenswürdigsten Eigenschaften sowol der Sängerin als der italienischen Oper überhaupt repräsentirt. Das Abstoßende der Verdi'schen Muse kann zwar durch eine Darstellung wie die der Patti unendlich gemildert werden, indessen die *„Traviata"* bleibt immer eine widerwärtige Handlung und eine
110 rohe Musik. Die erste Hälfte der Oper verherrlicht die Liederlichkeit, die zweite die Lungenschwindsucht; dort haben wir das übertünchte, hier das offene Grab. Eine Opernheldin, die sich zu Tode hustet, ist nicht viel besser, als eine Balletheldin, die im letzten Act mit gebrochenem Fuß oder auf Krücken zu erscheinen hätte. *„Traviata"* (bekanntlich eine Bearbeitung der

115 *„Dame aux camélias“*) ist das letzte jener Experimente, welche den *hautgoût* des Pariser Schauspiel-Repertoires für die Oper zurichten. Sie setzt ihren Haupteffect darin, einen noch unausgebeuteten pathologischen Reiz, eine Lungensüchtige, auf die Bühne zu bringen. Alle Arten gewaltsamen Sterbens waren bis dahin durch die französischen und wälschen Operndichter
120 aufgebraucht; selbst der Wahnsinn hatte den romantischen Reiz schon eingebüßt, welchen eine verschrobene und bildungslose Sentimentalität dieser bedauerungswürdigsten Krankheit umzuhängen liebt. Um im Gräßlichen einen Schritt weiter zu gehen, mußte man nur noch das rein körperliche Leiden in seiner klinischen Nacktheit in die Oper einführen. Dies ist in der
125 *„Traviata“* vollzogen.

Mit Verdi'schem Maß gemessen beitet übrigens die Musik zur *„Traviata“* manche nicht unerhebliche Vorzüge. Wer sie mit einem hiesigen Kritiker „Verdi's schlechteste Arbeit“ nennen wollte, der erweist etwa fünfzehn Opern dieses Maestro ein unverdientes Compliment, und der *„Traviata“* eine
130 ebenso unverdiente Herabsetzung. Die *„Traviata“* reiht sich ziemlich ebenbürtig an die vier bis fünf Opern, die als Nebensonnen des großen *„Trovatore“* geschätzt werden, wie sie denn auch das halbe Dutzend Verdi'scher Kinder voll macht, das sich auf außeritalienischen Bühnen einzubürgern vermochte.*) Verdisch ist diese Musik ohne alle Frage, d. h. roh im dra-
135 matischen Ausdruck, trivial in der Erfindung, schleuderisch in der Technik. Ihr Libretto enthüllt sogar im ersten und zweiten Acte eine hier entscheidende Schwäche des Componisten: seinen gänzlichen Mangel an leichtem, lustigem Blut, an Eleganz und glänzender Beweglichkeit. Man vergleiche die Ballscenen im ersten und vollends die Balletmusik im zweiten Act mit dem
140 Schwächsten der Art von Auber. Allein die Oper enthält auch wieder Musikstücke, die von tieferer Empfindung, von leidenschaftlicherem Schwung, von sorgfältigerer Behandlung zeugen. Violetta's refrainartig wiederholter Ausruf in dem überhaupt recht wirksamen zweiten Finale: *„Che fia? morir mi sento!“* ihr Duett mit Alfred in *As-dur* im dritten Act, ihr Andante
145 in *A-moll*: *„Addio del passato“* u. a. sind Dinge, die eine intensive musikalische und dramatische Begabung verrathen, Dinge, die wie so vieles im *„Trovatore“* und *„Rigoletto“* zu sagen scheinen: Jammerschade um dies Talent!

Ein anerkannter deutscher Kritiker rühmt sogar „die bezaubernde Wirkung“ einiger Nummern im zweiten Act und den „dramatischen Ernst,
150 zu dem der Componist im dritten Act sich erhebt“. Er hält die *„Traviata“* passender für das deutsche Repertoire, als den *„Trovatore“*. In Wien hat

*) *Ernani, Trovatore, Rigoletto, Macbeth, Traviata, Ballo in maschera.*

die *„Traviata“* niemals Glück gemacht; sie mißfiel in der rohen, häßlichen Darstellung der Bendazzi, mißfiel sogar mit der graziösen, für ernste
155 Rollen freilich ganz ungeeigneten Charton. Wenn diese Oper, trotz eines mangelhaften Ensembles und einer sehr verunglückten Ausstattung, nunmehr im Carltheater entschieden durchgriff, so verdankt sie es der in Spiel und Gesang hervorragenden Leistung der Patti. Wir haben diese Rolle mit einiger Neugier entgegengesehen. Wie verträgt sich dies heitere, kindlich
160 reine Gemüth, das uns aus der Zerline und Rosina so klar anlächelte, mit einer Cameliendame? Wird es sich diesen Charakter, diesen Lebenslauf auch nur vorstellen, geschweige denn ihn darstellen können? Nun die *„Traviata“* Verdi's war dies allerdings nicht, und die Cameliendame Dumas' noch weniger, und insofern das ein Vorwurf ist, muß sich ihn Fräulein Patti oh-
165 neweiters gefallen lassen. Allein das Publicum schien mit uns das Falsum einer heiteren, gemüthvollen Liebenswürdigkeit gern für die Wahrheit einer bewußten, gleißenden Corruption hinzunehmen. Fräulein Patti hat mit ihrem bewunderungswürdigen ästhetischen und sittlichen Instinct alles hervorgehoben und sich assimilirt, was diese Violetta an Empfindung und An-
170 muth besitzt, hingegen alles gemildert und geadelt, wodurch sie bedenklich oder verletzend wirkt. Man kann diesen Charakter prägnanter, effectvoller spielen, als die Patti, anmuthiger und liebenswürdiger gewiß nicht. Wenn Herr Davison, der erste musikalische Kritiker Londons, diese von ihm überaus hochgestellte Leistung der Patti mit den Worten charakterisirte, sie
175 sei keinerlei „Auffassung“ sondern eine „Schöpfung“, so hat er ein Richtiges höchstens etwas paradox ausgedrückt.

Der erste Act ist für die Sängerin der dankbarste; Fräulein Patti sang ihm mit glänzender Bravour und bei aller Mäßigung mit hinreißendem Temperament. Sie mußte das Trinklied wiederholen und wurde (wenn wir richtig
180 gezählt haben) fünfmal nach dem Fallen des Vorhanges gerufen. Der zweite Act muß an Wirkung hinter dem ersten zurückbleiben, wenn die Darstellerin der Violetta nicht zum Schreien und Coulissenreißen ihre Zuflucht nimmt.

Fräulein Patti blieb auch hier ihrem besseren Gefühl treu. Wir danken es ihr, obgleich wir annehmen, sie werde in späteren Jahren das Finale
185 dramatisch noch viel bezeichnender und wirksamer spielen. Für die psychologische Auseinandersetzung solcher Conflicte scheint uns die junge Sängerin noch nicht reif – wir gratuliren ihr dazu. Im dritten Act hat uns die ergreifende Wahrheit ihrer Darstellung überrascht. Gesichtsausdruck, Bewegung und Vortrag wirkten so organisch und mit einem solchen Reicht-
190 hum von psychologischem und pathologischem Detail zusammen, daß selbst geschworene Gegner dieses Actes sich einer tiefen Erregung nicht erwehren

konnten. Dabei wurde die Naturtreue nirgends unschön, höchstens hätten wir selbst die Andeutung des – allerdings vom Dichter vorgeschriebenen – Hustens weggewünscht. Durchweg fanden wir jedoch das Leid eines wunden Gemüthes vor dem blos körperlichen Siechthum accentuirt. Das letzte zärtliche Anschmiegen an den Geliebten, der kurze, glückliche Wahn einer Rückkehr zum Leben, endlich das ekstatische Aufflackern der erlöschenden Lebensflamme waren überaus schön und wahr wiedergegeben. So schloß die Leistung, die frisch und anmuthig begonnen hatte, geistvoll und bedeutend.

Fräulein P a t t i fand von Seite der Mitwirkenden nur theilweise Unterstützung. Herr C a r r i o n erinnerte durch die geschmackvolle Verwendung seiner Stimmreste lebhaft daran, daß er vor 15 Jahren einer der besten Alfredos war. Herr Z a c c h i trug die Cantilenen des Papa Germont mit Empfindung vor; schade, daß sein geckenhaftes Costume die Ehrwürdigkeit dieses alten Herrn beeinträchtigte. Die übrigen Rollen waren, allenfalls mit Ausnahme des wenig beschäftigten A g n e s i und Fräulein M ü l l e r ' s, kläglich. In den Costumes und Decorationen ging chronologische Confusion mit bürgerlicher Schäbigkeit Hand in Hand. Die Cavaliere sahen mitunter nicht ganz menschlich aus: einen schwarzen Pudel und ein erschrockenes Löwenjunges bemerkten wir ganz genau.

Lesarten *(WA MO 1, 232 unter* **Verdi***)*

1–110) **M u s i k.** ... Musik.] *entfällt*
111) Lungenschwindsucht;] Lungenschwindsucht:
112–114) Eine ... hätte.] *entfällt*
114–118) *„Traviata“* ... Lungensüchtige,] Traviata ist das letzte jener Experimente, welche den *Haut-goût* des Pariser Schauspielrepertoirs für die Oper zurichten; sie sucht einen noch unausgebeuteten pathologischen Reiz, die Lungenschwindsucht,
118–135) Alle ... Technik.] *entfällt*
136–138) Ihr Libretto ... Beweglichkeit.] Im ersten und zweiten Act enthüllt das Libretto eine entscheidende Schwäche des Componisten, seinen Mangel an leichtem Blut, an Eleganz und glänzender Beweglichkeit.
138–210) Man ... genau.] *entfällt*

Presse, 24. 4. 1863

Lalla Rookh.

(Komische Oper von F. David. – Zum erstenmale aufgeführt im k. k. Hofoperntheater am 22. April.)

Ed. H. Félicien David ist bekanntlich der musikalische Pächter des Orients. Nachdem die frischen, eigenthümlichen Schilderungen orientalischen Lebens in seiner „Wüste" David's Ruf begründet hatten, zog es den Componisten immer wieder in diese exotische Traumwelt zurück. Verschiedene mißglückte Versuche auf symphonistischem und dramatischem Gebiet konnten David in der Ueberzeugung nur bestärken, daß er nicht ohne Gefahr Turban und Kaftan abstreifen könne. David's große Oper „Herculanum" verdankte ihren Erfolg fast allein einer fabelhaft prächtigen Ausstattung und dem höchst wirksamen Textbuch. Was von der Musik gefiel, trug richtig wieder die orientalische Färbung. Félicien David trachtete nun weislich nach einem Stoff, der vollständig seiner kleinen musikalischen Lehenshoheit unterthan wäre. Er fand ihn in dem vielberühmten und mitunter viel überschätzten Gedicht „Lalla Rookh" von Thomas Moore. Bekanntlich bildet darin die prosaische Erzählung von der Brautfahrt der Prinzessin Lalla Rookh (wörtlich „Tulpenwange") den Faden der Handlung, der durch vier poetische Erzählungen unterbrochen wird: Der verhüllte Prophet von Khorassan, das Paradies und die Peri, die Feueranbeter und das Licht des Harems. Diese vier Romanzen singt der Sänger Nurredin auf den verschiedenen Raststationen der Prinzessin vor, welche von Delhi nach Kaschmir ihrem ihr noch unbekannten Verlobten, dem König von Bucharei, entgegenreist. Der Sänger, der bald das Herz der Prinzessin gewinnt, ist niemand anderer, als der König selbst, der unerkannt seine Braut vor der Hochzeit kennen lernen wollte.

Die Farbenpracht und melodiöse Lyrik des Mooreschen Gedichtes hat bereits mehr als einen Tondichter zu musikalischer Illustration veranlaßt. Die Brautfahrt selbst hat Spontini in einem Singspiel und neuestens Rubinstein in einer zweiactigen Oper „Feramors" behandelt; die zweite der eingeflochtenen poetischen Erzählungen bildet bekanntlich die Grundlage von Schumann's Cantate: „Das Paradies und die Peri."

David's Textbuch, wie es aus den Händen der Herren Michel Carré und Hypolite Lucas hervorging, hat man recht treffend als den „Johann von Paris" des Orients bezeichnet. Das Hauptmotiv ist in beiden Handlungen das gleiche, doch fehlt der Comödie von Kaschmir die heitere Be-

weglichkeit und komische Kraft, welche Boieldieu's Oper auszeichnet. Das Libretto Michel Carré's, geschickt disponirt und nicht ohne lyrische Schönheiten, entbehrt fast jeglicher dramatischer Bewegung. Die Handlung rückt nicht vom Fleck, ja, fast nehmen wir Anstand, diese scenische Ausbreitung lyrischer Beschaulichkeit überhaupt eine Handlung zu nennen. Gerade diesen Mangel zu heben, ist keine Musik weniger geeignet, als F. David's. Für den feinen, poetischen Duft, der über dem ganzen Bilde und über David's Musik ruht, sind wir nicht unempfindlich; wir finden ihn mitunter entzükkend. Jedoch vom Duft allein, entströmte er auch dem kostbarsten persischen Rosenöl, kann kein Drama leben. Den Personen des Dramas muß lebendiges Blut in den Adern rollen, das sie zum Handeln, zum Kämpfen treibt. David's Musik ist undramatisch. Es fehlen ihr die Energie des Ausdrucks, die kräftigen Gegensätze, die gewaltigen Steigerungen. David's Partitur enthält Musikstücke von reizender Erfindung, sie ist vornehm, fein, mitunter geistreich und eigenthümlich. Allein sie hält den einmal angeschlagenen Ton mit einer Beharrlichkeit fest, die uns bald als lethargische Monotonie umklammert. Die Einheit wird Einförmigkeit, und der Hörer, der anfangs den exotischen Duft dieser schwülen, träumerischen Musik willig, vielleicht wollüstig eingeathmet, flüchtet sich endlich betäubt und ermattet an die freie Luft. Von der Sorglosigkeit, womit der Componist sich die wenigen Anlässe zu dramatischer Steigerung entgehen läßt, erzählen wir blos Ein Beispiel. Im zweiten Act treten die Abgesandten des Königs mit einem melodiösen, anmuthigen Chor auf („Sieh die Pracht der Geschmeide") und überbringen der Prinzessin die Geschenke ihres königlichen Verlobten. Lalla Rookh, entschlossen, sich von Nurredin nicht mehr zu trennen, weist die Geschenke stolz zurück, und überrascht den unglückseligen Kadi („Was ist das? Ich komme von Sinnen!") mit dem Befehl, dem König ihre Weigerung zu melden. Ein dramatischer Componist hätte diesen Zwischenfall zu einem der bewegtesten Momente der Oper gemacht: Félicien David behandelt ihn ganz flüchtig als unselbständiges Verbindungsglied zwischen der ersten und zweiten Strophe des Chors, dessen unversehrte lyrische Stimmung ihm wichtiger dünkt, als die Accentuirung einer der wesentlichen dramatischen Wendungen des Stückes. Undramatisch ist ferner das gleichmäßige schwüle Dämmerlicht der Instrumentirung, so interessant und fesselnd es auch in einzelne Nummern wirkt, undramatisch, ja in der komischen Oper beinahe unerhört, die Aufeinanderfolge fast lauter langsamer Sätze, von überdies gleichmäßiger, meist zweitheiliger Rhythmik.

Die Ouverture und die erste Scene stehen ziemlich tief, aber gleich die zweite Nummer, Lalla Rookh's Romanze in *d-moll* (im Original *„Mélodie"*

überschrieben), ist von zartem, sinnigem Ausdruck, dabei reizend instrumentirt. Die Balletmusik mit Chor, vorzüglich der langsame Satz, gehört zu dem Besten, was David in seiner eigenthümlichsten Sphäre geschaffen. Auch das folgende Quartett in *D* („Nicht wag' ich ihn anzuschauen"), mit seiner breit hinfließenden Melodie und anmuthigen Stimmenverflechtung klingt allerliebst. Die übrigen sentimentalen Nummern des ersten Actes sind weit schwächer. Von den drei Strophen der Tenor-Romanze schenken wir gern alles, bis auf das hübsche kleine Ritornell der Oboe über den pizzikirenden Geigen. Wie ist das Liebesduett Nureddin's mit Lalla Rookh langweilig in den langsamen, trivial in den Allegrosätzen! Die komischen Partien der Oper sind durchweg unbedeutend. Die ersten Couplets des Kalifen und die der Mirza wirken, inmitten der vielen Andantes günstig durch ihre Beweglichkeit, nicht durch eigenthümlichen musikalischen Gehalt. Noch viel mittelmäßiger wird des Kalifen Partie im zweiten Act, wo vollends das komisch sein sollende Trinkduett die Schwäche des Componisten auf diesem Felde kläglich bloßlegt. Selbst dem Finale des ersten Actes, das den Chor der betrunkenen Wächter, Mirza's Liedchen und den Gesang des Kadi recht geschickt verkettet, fehlt eigentlich aller Humor.

Der zweite Act ist musikalisch wie dramatisch schwächer, als der erste. Hier hätte ein einigermaßen merklicher Aufschwung die Oper retten können, dies Herabsinken bringt sie um. Außer der kurzen, stimmungsvollen Einleitung, der zweiten Romanze Nureddin's („Laß' ab von mir!"), und dem früher erwähnten Chor in *F-dur* wüßten wir diesem zweiten Act nichts Gutes nachzurühmen. Das Duett der beiden Frauen in *A-dur*, nicht ohne Klangreiz, ist eine auffallende, dabei äußerst schwache Nachbildung des reizenden Duetts in Auber's „Haydée": *„C'est la fête au Lido."* Indeß würde wie im ersten so auch im zweiten Act manche Nummer eine höhere Wirkung erreichen, hätte der Componist seinen Einzelheiten die rechte Stelle bereitet. Was seine Oper untergräbt, ist weit weniger die Farblosigkeit der Theile, als die Einfarbigkeit des Ganzen.

Trotz des äußerst schwachen Erfolges der „Lalla Rookh" können wir die Direction ob der Wahl dieser Novität nicht tadeln. Als das Werk eines namhaften Componisten, dessen feine, kunstgeübte Hand sich auch hier nicht verleugnet, als eine Neuigkeit, die in Paris mit ungewöhnlichem Erfolg, an mehreren deutschen Bühnen wenigstens mit ehrenvollem gegeben wurde, hat „Lalla Rookh", bei dem entsetzlichen Mangel an neuen komischen Opern, immerhin einen relativen Anspruch auf Berücksichtigung. Nicht daß man eine Oper wie „Lalla Rookh" aufführt, sondern daß man (in Ermanglung größerer Werke) nicht wenigstens fünf bis sechs solcher Novitäten in Jahresfrist

bringt, verdient eine Rüge. Aus der Vorführung einer leichten, komischen Oper wird bei uns noch immer viel zu großes Wesen gemacht. Welche Anzahl von Novitäten dieses Kalibers consumirt die „Opéra Comique" in Paris. Man lese nur den Rechenschaftsbericht, den der Director der Komischen Oper in Paris, Herr Perrin, über seine Amtsführung vom Jahre 1848 bis 1857 veröffentlicht hat, und man wird über eine Thätigkeit staunen, die schlimmstenfalls wenigstens quantitativ hereinbringt, was an der Qualität mangelt. Im Hofoperntheater hingegen ist „Lalla Rookh" die erste und einzige Novität, die seit Doppler's „Wanda", also seit dem verflossenen Sommer zur Aufführung kam! Als eine Novität unter vielen, wird „Lalla Rookh" nirgends unwillkommen sein, nur als einziges Resultat einer ganzen Saison gewährt sie einen erschreckend dürftigen Anblick.

Ueberdies kann nicht verschwiegen werden, daß die Aufführung der Novität nur theilweise genügte. Blos Fräulein Liebhart und Herr Walter wurden ihren Aufgaben gerecht. Erstere gab die Mirza so lebendig und gewandt, daß sie die Hauptrolle verdunkelte, letzterer trug seine Romanzen mit warmer Empfindung und wohlthuender Natürlichkeit vor. Diese beiden Künstler waren auch die einzigen, die das gesprochene Wort einigermaßen frei und gewandt behandelten.

Die beiden anderen Rollen, Lalla Rookh und Kadi Baskir, sind entscheidender für den Erfolg der Oper. Wäre die Titelpartie von einer frischen, wohlklingenden Stimme, der Kadi von einem tüchtigen Komiker gesungen worden, das Schicksal der Oper hätte sich vielleicht anders gestaltet. Ueber Fräulein Krauß vermeiden wir seit geraumer Zeit gern jedes Urtheil. Wenn eine Sängerin von der schätzbarsten musikalischen Befähigung dergestalt die Stimme verloren hat, daß ihr Gesang nur noch die peinlichste Empfindung erregt, so möchte man doch lieber zu selten als so oft davon sprechen. Allein die für die Sängerin wie für den Hörer täglich peinlicher werdende Täuschung der Direction, Fräulein Krauß sei für Aufgaben wie Lalla Rookh noch geeignet, zwingt die Kritik zu offenem Proteste. Es ist sehr möglich, daß eine längere, absolute Schonung die Stimme dieser Sängerin wieder kräftige, aber der klatschenden und schreienden Claque wird es nimmermehr gelingen, schartige Sicheltöne in Wohlklang zu verwandeln.

Herr Schmid weiß ohne Zweifel so gut wie wir, daß er kein Buffo ist. Nicht also um diesen einsichtsvollen Künstler vor weiteren unglücklichen Experimenten zu warnen, sondern um ihn künftig gegen derlei Zumuthungen zu schützen, nennen wir seine Leistung als Kadi unverhohlen eine verunglückte. Laune, Humor, individualisirende Kraft und was sonst dazu gehört, aus dieser Rolle eine wirksame Gestalt zu schaffen, fehlen Herrn

Schmid. Sein Kadi war ein grämlicher von Salbung triefender Sarastro, der sich hin und wieder mühsam zu unerklärlichen Grimassen zwang. Ueberdies ist der Dialog, so überaus wichtig für jede komische Rolle, bekanntlich Herrn Schmid's schwächste Seite. In Rollen wie Kadi Baskir vermissen wir Herrn Hölzel aufs schmerzlichste.

Die Ausstattung der Oper verdient alles Lob: Costüme und Decorationen waren glänzend und charakteristisch; insbesondere Brioschi's erste Decoration (Thal von Kaschmir) von überraschend malerischer Wirkung. Herr Dessoff hatte die Oper mit der ihm jederzeit eigenen Sorgfalt einstudirt.

Die Novität fand, wie wir bereits gemeldet, eine sehr kühle Aufnahme. Fräulein Liebhart's Couplet und Herrn Walter's Barcarole fanden noch am meisten Anklang; nach den beiden Actschlüssen kam mit einiger Mühe ein Hervorruf aller Mitwirkenden zu Stande.

Presse, 5. 5. 1863

Musik.

(Die Gäste im Kärntnerthor-Theater: Frau Fabbri, Fräulein Kropp, Herr Dalfy, Frl. K. Friedberg. – Concert von J. Labor. – Messe von R. Schumann.)

Ed. H. Auf den Theaterzetteln unserer Hofoper prangen seit einiger Zeit mehrere neue Namen, mit denen wir den Leser etwas näher bekanntmachen müssen. Zu oberst Frau Ines Fabbri-Mulder, wie der wunderlich verwälschte Name unserer vielgereisten Wiener Landsmännin lautet. Wir haben diese Sängerin, deren Gastspiel ein ziemlich umfassendes zu werden scheint, in mehreren Rollen gesehen, ohne das Urtheil, das wir gleich nach ihrem ersten Auftreten abgaben, modificiren zu können. Was das Verhältniß ihrer Leistungen zu einander betrifft, so sank deren Werth beinahe in dem Maße, als der ideale Gehalt der Aufgabe ein höherer ward. Am besten gelangen Frau Fabbri die Elvira und Leonore im „Ernani" und „Trovatore", zwei robuste Rollen, die mit einer kräftigen Stimme und effectkundiger Routine leicht zu äußerlicher Wirkung gebracht sind. Dies blos Aeußerliche des Effects berührte schon ungleich empfindlicher in der Valentine der „Hugenotten". Nebst dem fundamentalen Mangel an Poesie und an Wärme des Ausdrucks trat hier auch die Klanglosigkeit der tieferen Töne Frau Fabbri's und das Schablonenhafte ihrer Mimik greller hervor. Indessen hatte diese Leistung immerhin noch einzelne Eruptionen, auf welche der Applaus folgt, „wie die Thrän' auf die

Zwiebel". Weit tiefer stand die Agathe im „Freischütz", eine Rolle, die Frau Fabbri nach ihrer ganzen Individualität am besten vermieden hätte. Schon ihre Persönlichkeit, auf welcher mehr das Gold gereifter Erfahrung als der Thau aufblühender Mädchenhaftigkeit ruht, entsprach nicht dem Bild der Agathe. Was Weber's seelenvolle Musik von der Sängerin verlangt, tiefe und zarte Empfindung, schwärmerische Innigkeit, Einfachheit und Keuschheit in Gesang und Mimik, vermißten wir gleichfalls. Gewisse technische Mängel und Unarten wurden hier um so fühlbarer, als ihnen in der Gesammtauffassung das Gegengewicht einer reichen Gefühlswelt fehlte. Frau Fabbri liebt es, die Tempi zu schleppen, insbesondere jeden hohen Ton, den die Melodie bringt, willkürlich lang, ja meist so lange auszuhalten, bis ihr Athem zu Ende ist. Dann setzt sie ganz unbefangen den nächsten Ton frisch ein, und – der melodische Zusammenhang ist zerrissen. Dieses Schleppen und Dehnen, verbunden mit fehlerhafter Oekonomie des Athems, trat am störendsten in der Melodie: „Leise, leise" hervor, die in Bruchstücke von zwei zu zwei Noten zerfiel. Es war vorauszusehen, daß Frau Fabbri sich mit ganzer Kraft auf das Allegro der Arie werfen und damit auch einige Wirkung erreichen werde. Dennoch vermochte selbst da die losgebundene Heftigkeit des Vortrags nicht das Ueberzeugende der echten Empfindung zu ersetzen. Konnte den früher genannten Rollen Frau Fabbri's eine gewisse Abrundung, Brauchbarkeit und oberflächliche Wirkung nicht abgesprochen werden, so war ihre Agathe in jeder Hinsicht verunglückt. Frau Fabbri gewinnt nicht durch wiederholtes Hören. Die unkünstlerischen Manieren ihrer Singweise erweisen sich bald als stereotype, wie denn ihre musikalische und dramatische Gestaltungsweise überhaupt stereotyp ist. Wer Frau Fabbri zwei- oder dreimal gehört, weiß in allen folgenden Rollen jede Phrasirung und jede Bewegung voraus. Stünde Frau Fabbri im Frühling ihrer Künstlerlaufbahn, ihr tüchtiges wirksames Material ließe sie, namentlich für Verdi'sche und Meyerbeer'sche Musik, als eine sehr brauchbare Acquisition erscheinen. Gegenwärtig dürfte Frau Fabbri kaum mehr Fortschritte machen, noch weniger die Richtung verändern können, welche ihr Geschmack in vieljährigem Dienst der italienischen Oper und eines überseeischen barbarischen Publicums empfangen hat. Ein festes Engagement Frau Fabbri's am Hofoperntheater dünkte uns kein Gewinn, wenn wir gleich den Nutzen gerne anerkennen, den ihr Gastspiel momentan unserer vielfach eingeklemmten Direction gewährt.

In der unglücklichsten aller Freischütz-Vorstellungen – wir glaubten uns den zweiten Act hindurch nach Olmütz oder Preßburg versetzt – lernten wir auch Herrn Dalfy und Fräulein Kropp kennen, die so plötzlich in dem Verzeichniß der engagirten Mitglieder aufgesprossen sind. Für unbedeu-

tende Nebenrollen mögen diese jugendlichen Kräfte mit Vortheil zu verwenden sein; als Max und Aennchen waren sie ihren Aufgaben nicht entfernt gewachsen. Herr Dalfy, um mit der bessern Hälfte des neuen Zweigestirns zu beginnen, ist ein schlanker junger Mann mit einer nicht üblen, aber unausgebildeten und ungleichen Tenorstimme, deren verschiedene Register abwechselnd den Zweifel erregen, ob dies Organ noch zu wenig, oder schon zu sehr ausgesungen sei. Die tiefere und mittlere Lage sind von nicht kräftigem, aber gesundem Klang, etwas dunklen Timbres, die Höhe schon von *Fis* oder *G* an gepreßt und ängstlich. Die Ausbildung dieses Organs steckt noch in ihren Anfängen, aus welchen uns übrigens eine richtige, mitunter warme Empfindung und ziemliche musikalische Sicherheit freundlich anmuthen. Mit den Mängeln des Anfängers bringt Herr Dalfy auch die willkommenen Seiten eines solchen: enorm guten Willen, größte Sorgfalt in allen Einzelheiten und ein nur allzusichtliches Bemühen, mit Mienen und Geberden dem Inhalt des Gesungenen nachzukommen. Die Aussprache ist deutlich, aber mitunter unrichtig. Als Max unzureichend, hatte Herr Dalfy in seiner nächsten Rolle, Raimbeaut in „Robert der Teufel“, schon festeren Fuß gefaßt; er sang und spielte das Duett mit Bertram recht artig.

So lange wir Fräulein Kropp nicht besser singen und spielen sehen, als im „Freischütz“, müssen wir ihr Engagement am Hofoperntheater als ein unerklärliches Geheimniß betrachten. Fräulein Kropp entsprach als Aennchen kaum den bescheidensten Anforderungen, die wir an diese keineswegs leichte oder unbedeutende Partie stellen. Ihre Stimme ist einer von den kleinen, dünnen Sopranen, die auf den colorirten Gesang hingewiesen, eben nur durch zierliche Geläufigkeit und graziöse Behandlung wirken können. Fräulein Kropp's Coloratur ist aber ebenso spröde und unsicher, als ihre Cantilien ausdruckslos. Die Nachhilfe, die ein gemüthvolles, anmuthiges Spiel in Rollen wie Aennchen bieten kann, fehlte ganz und gar. Frl. Kropp spielte steif und manierirt; selbst ihre hübschen, geradlinigen Gesichtszüge blieben durchaus unbeweglich. Kaum ein Lächeln vermochte Fräulein Kropp ihnen abzuzwingen. Zum Ueberfluß verfügt Fräulein Kropp über ein böhmisch-mährisches Deutsch, das an föderalistischer Ungenirtheit selbst Steger's Aussprache übertrifft.

Wir zweifeln nicht, daß Fräulein Kropp, die erst kurze Zeit auf den Brettern heimisch ist, fortschreiten werde; vorderhand wird sie des unermüdlichsten Fleißes bedürfen, um auch nur einen bescheidenen Wirkungskreis auf dem Hofoperntheater auszufüllen.

Das Haus war sehr schlecht besucht und leerte sich nach dem zweiten Act noch bedeutend. Wir hätten es um keinen Preis vor der Wolfsschlucht verlas-

sen; was wir bis dahin angehört und angesehen, hatte in uns einen wahren Heißhunger nach Uhus, Todtengerippen und feurigen Wildschweinen erregt, welche denn auch sammt und sonders ihre Schuldigkeit thaten.

Mit den Gastspielen in der Oper hält das Gastspiel Fräulein Katharina Friedberg's im Ballet gleichen Schritt. Es ist Thatsache, daß diese Tänzerin im Verlauf ihres Rollen-Cyclus immer höher in der Gunst des Publicums stieg, und als Helene in „Robert der Teufel" einen entschiedenen, großen Succeß errang. Neben diesem Erfolg ist es von wenig Bedeutung, daß auch unser dilettantisches Votum vollständig zu Gunsten der letzten Leistung Fräulein Friedberg's lautet. Wir erinnern uns nicht, die Verführungsscenen im „Robert" so gespenstisch schön, mit so bezeichnender Mimik und Action gesehen zu haben. Die charakteristische, einschmeichelnde Balletmusik Meyerbeer's fand in jeder Bewegung Fräulein Friedberg's eine ausdrucksvolle Interpretation, und in keinem Moment vergaß man über ihrem verführerischen Reiz die dämonische Mission dieser höllischen Diplomatin. Dies ist wesentlich, will man überhaupt begreifen, weßhalb Bertram die Unterwelt zu einem Zweck incommodirt, welchen sonst das königlich sicilianische Balletcorps ebensogut erreichen würde. Wenn Fräulein Friedberg unheimlich lauernd sich zu dem Würfelbecher niederbeugt und so mit funkelnden Augen, halbgeöffnetem Mund und zitterndem Körper dem Fall der Würfel folgt, da steht die „schöne Teufelin" Heinrich Heine's leibhaftig vor uns. Wenn sie dann wieder sich hoch aufrichtet, vom blonden Haar und grellem Mondlicht umflossen, und so mit dämonischem Blick Robert nach sich zieht, immer näher und näher, bis sie ihm förmlich den Zauberzweig in die Hand blickt, dann bewundern wir eine Verschmelzung von stolzer Plastik mit dämonischer Glut, wie sie selten mit gleichem Glück gewagt wurde.

Wir haben außer dieser Helene im „Robert" nur noch die Satanella von Fräulein Friedberg gesehen. Insofern wir in der Energie einer ausdrucksvollen Mimik und speciell in der Darstellung des Dämonischen die stärkste Seite dieser Künstlerin wahrzunehmen glauben, sind wir damit wahrscheinlich auf ihre zwei glücklichsten Rollen verfallen. Selbst die mitunter an das Unbändige streifende Wildheit ihres Tanzes findet in der Natur solcher Stoffe eine Rechtfertigung. Daß Fräulein Friedberg das Anmuthige, Liebliche, Neckische nicht gleich vortrefflich ausdrückt, weder im Mienenspiel noch im Tanze, kann nicht geleugnet werden. Das liegt zum Theil in ihrer ganzen Erscheinung vorgedeutet. Ihre Gestalt ist stolz und königlich; wenn Fräulein Friedberg umgeben von dem tanzenden Mädchenschwarm auftritt, so überragt sie alle ihre Genossinnen. Mit solchen Gestalten ist es im Tanz,

wie mit besonders starken Stimmen im Gesang, sie schmiegen sich schwer in die zierlich verschlungenen Linien der Coloratur. Der Vortheil einer hohen Gestalt, welche Fräulein Friedberg die schönsten plastischen Motive bietet, wird leicht zum Nachtheil für Alles, was leicht und zierlich, was „Coloratur“ im Tanz sein soll. Der Tanz Fräulein Friedberg's ist nicht immer leicht und entfesselt genug: etwas von irdischer Schwere und Nachdrücklichkeit hängt ihm an, freilich beherrscht durch eine ganz ungewöhnliche Körperkraft und Ausdauer. Es zeugt von sehr richtiger Einsicht, daß Fräulein Friedberg in dem Ballet: „Die verwandelten Weiber“ nicht die Hauptrolle, die niedliche Korbflechterin, sondern die minder bedachte, aber charakteristische Figur der stolzen Gräfin für sich wählt. Wir können – über das technische Detail, wie gesagt, gar nicht competent – im ganzen nur wiederholen, daß Fräulein Friedberg überall, wo sie die Wildheit ihres Tanzes mäßigt, oder noch mehr, wo diese eine dramatische Berechtigung hat, uns sehr wohlgefiel. Schade, daß in dem modernen Ballet-Repertoire die Heldengestalten ausgestorben sind, für welche Fräulein Friedberg so recht geschaffen wäre. Befänden wir uns noch in der Zeit der historischen und mythologischen Ballete, für Fräulein Friedberg müßte ein Tanz-Poëm: „Penthesilea“ geschrieben werden.

Ein später Nachzügler in unserer musikalischen Campagne war das dritte Concert des blinden Clavierspielers Joseph Labor. Es war recht gut besucht und bereitete den Hörern einen nicht gewöhnlichen Genuß. Das Andante in Mendelssohn's *B*-Sonate (mit Cello) und das Field'sche Notturno haben wir nie so zart und ausdrucksvoll spielen gehört, als von Labor. Sein ungemeines Gedächtniß, sowie die Sicherheit, mit welcher er, des hilfreichsten Sinnes beraubt, die Claviatur beherrscht, erregten neuerdings unser Erstaunen. Wie sehr das Gehör des blinden Musikers geschärft und verfeinert ist, wird jedermann an den überaus fein schattirten Abstufungen der Tonstärke wahrgenommen haben, welche Labor (dem nur mehr Kraft in der linken Hand zu wünschen wäre) in seiner Gewalt hat.*)

Eine junge Sängerin, Fräulein Elise Recht, sang mit vielem Beifall die erste Arie der Fides aus dem „Propheten“ und eine Arie aus der „Italienerin in Algier“. Die Stimme des Fräuleins ist ein sehr umfangreicher und kräftiger Mezzosopran; was der Tonbildung noch an Gleichheit und Leichtigkeit,

---

* Labor war durch mehr als fünf Jahre Zögling des hiesigen Blinden-Erziehungs-Instituts, und wurde daselbst von dem Institutslehrer, Herrn M. Schlechter, im Clavierspiel unterrichtet; erst nach seinem Austritt aus dem Institut übernahm ihn Herr Pirkhert zur höheren Ausbildung.

was dem Vortrag an feinerer Schattirung fehlt, wird die treffliche Schule Fräulein Bochkoltz-Falconi's hoffentlich mit der Zeit suppliren.

Wenn unser heutiges Feuilleton noch in Kürze der ersten Aufführung von R. Schumann's Messe erwähnt, so hat es durch ein seltsam zufälliges Zusammentreffen alle vier Weltgegenden gestreift, nach welchen die Musik ihre Missionäre im Dienst des öffentlichen Kunstlebens aussendet: die Oper, den Tanz, das Concert und den Gottesdienst. Schumann's Messe (*op.* 147, Nr. 10 der nachgelassenen Werke) wurde am 3. Mai um 10 Uhr in der Altlerchenfelder Kirche, unter der Leitung des tüchtigen und strebsamen Chordirigenten Herrn Kumenecker, aufgeführt; genau eine Stunde vor der ersten Aufführung desselben Werkes in der Minoritenkirche. Im Interesse der Musikfreunde, welche die neue Messe lieber an zwei verschiedenen Sonntagen nacheinander gehört hätten, lag diese Rivalität zweier Chorregenten keineswegs; an und für sich ist sie ein sehr erfreuliches Lebenszeichen. Vor zehn Jahren noch wäre der Eifer unerhört gewesen, mit welchem jetzt zwei Kirchenvereine das kaum publicirte Werk eines modernen Componisten sich eigen gemacht, und die Ehre der ersten Aufführung einander abgerungen haben. Wir hörten die Messe in der Altlerchenfelder Kirche, in einer Aufführung, deren Präcision dem dortigen Kirchen-Musikvereine und Herrn Kumenecker alle Ehre macht. Leider waren die akustischen Verhältnisse dieser Kirche (die gedrängt voll sein muß, um die Wirkung der Musik rein wiederzugeben) der Composition ungünstig. Es hallte und schallte alles ineinander, wie ein Riesenclavier mit aufgehobener Dämpfung; insbesondere wollten die Paukenwirbel gar nicht zur Ruhe kommen, deren lange, immer schwächere Echos eine Wand der andern herüberreichte. Die Akustik der öffentlichen Gebäude, der Kirchen insbesondere, hat sehr viele streitige und manche noch unaufgeklärte Principien. Ein wesentlicher akustischer Uebelstand scheint uns aber nicht mehr zweifelhaft zu sein: daß nämlich die Musikchöre in den Kirchen fast durchweg zu hoch angebracht sind. Ueber Schumann's Messe wollen wir für diesmal nur bemerken, daß sie eine durchweg edle, meist mit schlichten Mitteln und einfachen Formen wirkende Musik ist, in welcher der feine, dem Kirchenstyl allerdings fernliegende Geist des Componisten eine größere Mäßigung und Selbstverleugnung zeigt, als wir erwartet hätten. *Agnus* und *Benedictus* sind mit besonderer Vorliebe und großer Innigkeit behandelt. Andere Sätze, wie *Credo* und *Gloria*, lassen wieder die Ermattung der Phantasie nicht verkennen, die Schumann's letzte Arbeiten größtentheils begleitet. Daß eine so ausgeprägt subjective Natur, wie Schumann, mitunter mit der Objectivität kirchlichen Ausdrucks in Collision tritt, ist begreiflich: wo er, sich verleugnend, in den kirchlichen

Zweck aufgeht, vermissen wir den echten, eigenthümlichen Schumann, und wo wir diesen finden, da büßt die Musik zwar nicht von ihrer Würde, wol aber von ihrer Kirchlichkeit ein.

Zur vollständigen Darstellung und Erkenntniß dieser Messe als musikalischen Kunstwerkes wird eine concertmäßige Aufführung unerläßlich sein. Wir zweifeln nicht, daß unsere Gesangvereine darin mit demselben Eifer rivalisiren werden, den Sonntags die musikalischen Kirchenvorstände an den Tag legten.

Presse, 16. 5. 1863

Deutsche und italienische Oper.

Ed. H. Alljährlich, wenn bei uns die Nachtigallen zu schlagen beginnen, zieht Herr Director Salvi in die weite Welt, um Sänger und Sängerinnen für das Hofoperntheater aufzuspüren. Zwei bis drei solcher Reisen durch Deutschland, Frankreich und England hatten jedesmal ein so überaus bescheidenes Resultat, daß man vermuthete, dem vielgeplagten Mann werde diese Frühjahrsmühsal nicht wieder auferlegt werden. Siehe da, da greift die Wiener-Zeitung zur Trompete, und verkündet mit schmetterndem Tusch, Director Salvi habe seine künstlerische „Fundreise" auch diesmal angetreten. „Fundreise" ist gut. Bisher waren sämmtliche Expeditionen Salvi's in der That nur Suchreisen gewesen, und selbst diese Eigenschaft mochte man ihnen mitunter bezweifeln, wenn man des biblischen Ausspruches gedachte, nach welchem, wer (vernünftig) sucht, auch findet.

Diesmal steckt aber doch etwas Neues in der directorlichen „Fundreise": sie gilt der Anwerbung von italienischen Sängern für die bevorstehende wälsche Saison im Hofoperntheater. Und deshalb haben wir sie als einen Beweis eifrigster Sorgfalt für unsere deutsche Oper dankbar zu begrüßen. Wenn Du, theurer Leser, hier einen Augenblick glaubst, der Setzer der „Presse" sei blind oder der Verfasser verrückt geworden, dann thust Du mir leid. Aus dem Dienstags-Abendblatt der „kaiserlichen Wiener-Zeitung" kannst Du wirklich die officiöse Belehrung schöpfen, daß die Einführung einer italienischen Saison im Hofoperntheater eigentlich nur im Interesse der deutschen Oper geschehe. Der officiöse Beschützer des Fundreisenden zählt in diesem denkwürdigen Schriftstücke die großen künstlerischen Vortheile auf, welche uns aus der italienischen Saison erwachsen müssen. Sie werde, so versichert er, der deutschen Oper nicht nur keinen Eintrag thun, sondern ihr „wesent-

lich zu statten kommen", indem ja „manche beklagenswerthe Erscheinung im Hofoperntheater eine Folge der gemächlichen Alleinherrschaft der deutschen Oper war". Dieser Gedanke traf uns mit so niederzwingender Genialität und Neuheit, daß wir förmlich danach lechzten, wie ihn der Verfasser begründen werde. Für diese Neugierde wurden wir mit Recht bestraft. Wer Crösus genug ist, solche Ideenperlen zu besitzen, der hat auch das königliche Vorrecht, sie ungenützt fortzuwerfen. Unser Mann verschmäht es, jenes *admirabile dictum* durch eine Beweisführung herabzusetzen. Kühn schreitet er von Idee zu Idee fort, preist die italienische Saison als einen „ehrenvollen, förderlichen Wettkampf", und schließt mit dem moralischen Trumph: Das Hofoperntheater entziehe durch die Pflege der italienischen Oper den Vorstadtbühnen die Gelegenheit, „den Ungeschmack und die oft nur wüsten Begierden des Publicums noch mehr zu verwirren". Welch eine neue Welt von Ueberzeugungen geht hier strahlend vor uns auf! Ein deutsches Residenz-Theater, das italienische Opernstagiones einführt, hebt dadurch die deutsche Oper und gibt die Privatbühnen ihrer eigentlichen Aufgabe, der „Volkspoesie", zurück!

Als vor einigen Wochen die authentische Kundmachung einer italienischen Saison im Kärntnerthor-Theater erschien, stiegen etliche düstere Gedanken in uns auf. Wir verschlossen sie „bis auf weiteres" in unser Gemüth, um nicht die schwarzblickende Kassandra zu spielen, wo wir doch nicht zu helfen vermögen. Die kühnen Offenbarungen der Wiener-Zeitung nöthigen uns nun doch zum Sprechen.

Wir wollen gegen die moderne italienische Oper keine von den alten Lanzen einlegen, welche – unzersplittert wie sie sind, sogar in dem Maße siegreicher werden, als der Gegner von Jahr zu Jahr gebrechlicher erscheint. Gerne räumen wir ein, daß ein Residenz-Publicum, das, nach vieljährigem Zusammenleben mit der italienischen Oper, diese durch längere Zeit entbehrt hat, wieder die Neugierde empfinden mag, sich nach dem früheren Liebling umzusehen. Dies Gelüste – ein „Bedürfniß" können wir es unmöglich nennen – wird, einmal lautgeworden, allsbald den Speculationsgeist von Privatunternehmern anregen, und von diesen befriedigt werden. Die Zeit, wo eine italienische Oper in Wien eben nur auf den Hoftheatern möglich war, ist vorüber, und die letzten ebenso kostspieligen als schlechten Stagiones „nächst dem Kärntnerthor" haben die letzten Illusionen abgewürgt.

Signor Merelli hat, ohne das Hof- und Staatsbudget zu belasten, eine italienische Oper hiehergeführt, deren günstige Erfolge ihn sofort bestimmten, das Experiment im nächsten Frühling zu wiederholen. Die Wiederkehr der Merelli'schen Truppe war beschlossen und bewilligt, als die Hofopern-

Direction mit dem gleichen Vorhaben hervortrat. Der Umstand scheint uns wichtig, denn damit war die furchtbare Möglichkeit weggefallen, daß Wien im nächsten Jahre keine Italiener zu hören bekäme, wenn das Hofoperntheater sie nicht selbst vorführte. Es muß – so dachten wir in unserer Einfalt – dem Leiter eines großen deutschen Kunst-Instituts wie ein Stein vom Herzen fallen, daß ein mit seiner eigentlichen Aufgabe collidirendes „Bedürfniß“ freiwillig von einem Privatunternehmer adoptirt, und er von der drohenden Last befreit wird. Kann er sich doch nun mit ruhigem Gewissen und ganzer Kraft seiner ursprünglichen Mission, der deutschen Oper, hingeben! Hier hat man die Dinge anders angesehen, und sie werden sich im nächsten Frühjahr anders gestalten. Im März und April wird Merelli's Truppe den „Liebestrank“ und „Barbier“, den „Ernani“ und „Trovatore“ spielen, und den ganzen Mai und Juni hindurch wird das Hofoperntheater dasselbe thun! Vielleicht fügen Beide Verdi's *„Ballo in maschera“* hinzu, und damit die einzige Oper, welche von allen seit 12 Jahren in Italien erschienenen Novitäten sich einigermaßen erhalten hat.

Beinahe dieselbe erschreckende Verarmung in dem italienischen Opernrepertoire herrscht gegenwärtig in der Repräsentation der italienischen Gesangskunst. Wer zur Zeit der letzten Ausstellung die beiden italienischen Opernhäuser in London besucht hat, weiß, wie geringen Anforderungen selbst diese Collectionen des gegenwärtig Besten und Theuersten entsprachen. Es ist bekannt, daß unsere Tietjens und Csillagh zu den höchstbegabten italienischen Primadonnen gehören, und daß halbflügge Wiener Conservatoristinnen, wie die Fräulein Fritsche, Berg und Schmiedel, als gefeierte Italienerinnen fungiren. Indeß wir wollen nicht Wetter prophezeien und lassen die bedenklichen Chancen der italienischen Saison ganz außer Spiel. Nur daß die letztere nicht ohne entschiedene Benachtheiligung der deutschen Oper erhalten werden kann, wollten wir jetzt schon hervorheben. Die Beruhigung, daß der deutschen Oper neun volle Monate eingeräumt werden, der italienischen nur zwei (unser Fundreise-Bädeker scheint beinahe das Umgekehrte zu wünschen), betrifft das Geringste. Wichtiger ist, daß die Hoftheater-Direction die italienische Oper ohne Ueberschreitung des gewöhnlichen Budgets herstellen soll. Wer von der Kostspieligkeit einer guten italienischen Oper die entfernteste Kenntniß hat, wird dies von vornherein für unmöglich halten. Bringt Herr Salvi eine halbwegs vorzügliche Gesellschaft, so muß sie große, sehr große Summen kosten; erhöht sie die jährliche Ausgabe nicht oder nur mäßig, so wird sie schlecht sein.*)

---

*) Gegen eine bedeutende Erhöhung der Theaterpreise für die italienische Saison sollen

Nur bei einer so großen und reichen Bevölkerung und so enormen Theaterpreisen wie in London, Paris und Petersburg, ist heutzutage eine auserlesene italienische Sängergesellschaft möglich. Nehmen wir trotzdem den unglaublichen Fall an, die Direction langte mit dem Budget aus. Wie würde sie dies bewerkstelligen? Nur indem sie von der Gesammtsumme möglichst viel für die zwei italienischen und möglichst wenig für die neun deutschen Monate verwendet. Sie wird neue Engagements, reiche Scenirungen u. s. w. für die deutsche Oper vermeiden müssen, denn die Dotation wird von der italienischen verschlungen sein. So, befürchten wir, wird die italienische Oper von dem Mark der deutschen leben.

Was die Wiener-Zeitung von den künstlerischen Vortheilen träumt, welche die deutschen Sänger aus der Concurrenz mit den Italienern ziehen werden, ist vollends erheiternd.

Worin wird dieser gehoffte Wetteifer bestehen? Einfach darin, daß in dem Augenblick, als die erste italienische Vorstellung beginnt, unsere deutschen Sänger bereits nach allen vier Weltgegenden abgereist sein werden, um die willkommene Pause gastspielend auszunützen. Den Wetteifer zwischen Deutschen und Welschen denken wir uns ganz anders. Die Direction trachte unsere deutsche Oper durch Herbeiziehung neuer Kräfte, allenfalls auch berühmter Gäste, durch ein reiches, treffliches Repertoire und künstlerisch gerundete Vorstellungen so zu heben, daß diese durch die gleichzeitigen italienischen Productionen eines Privatunternehmers gar nicht verdunkelt werden können. Wenn die Direction nach diesem Ziel hin ihre Kräfte ungetheilt concentrirt, dann wird sie von einer ehrenvoll bestandenen „Concurrenz" sprechen können, und nicht wieder zu fürchten brauchen, daß das ganze Publicum der italienischen Oper im Carltheater zuströme, während die deutschen Hofopernsänger vor leeren Bänken spielen.

Dies scheint uns die wahre, schönste Mission der Wiener Oper, und in solchem Wetteifer würden wir sie gerne siegen sehen. Die Concurrenz wäre – eine gute Leitung immer vorausgesetzt – nicht schwer zu bestehen. Man verwende die ganze Summe, welche die bevorstehende italienische Saison kosten wird (und wir wiederholen, daß eine halbwegs gute Gesellschaft unverhältnißmäßig theuer ist) zur Hebung unserer deutschen Oper, man führe ihr junge Kräfte und gute Werke zu: dann, aber auch nur dann, wird dem „deutschen Selbstgefühl", welches in dem öfficiös-wälschthümelnden

---

die maßgebenden Stimmen in der obersten Hoftheater-Direction sich entschieden haben. Es verlautet sogar, daß den Abonnenten die italienischen Vorstellungen zu demselben Preis wie die deutschen berechnet werden dürften.

Artikel allen Ernstes angerufen wird, die Freude voller künstlerischer Genugthuung werden.

Presse, 28. 5. 1863

Nach der Grundsteinlegung.

Ed. H. Während die Saison im alten Kärntnerthor-Theater ihren Lauf vollendet, müde und stockend wie ein Kreisel in den letzten Augenblicken seines Rundtanzes, regt sich einige Schritte weiter ein neues, geschäftiges Leben, der Aufbau des neuen Opernhauses. So recht hinter dem Rücken des jetzigen Theaters hat man den Grundstein zu einem neuen gelegt. Es war ein bedeutungsschwerer Moment, wol geeignet, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in wunderlich vieldeutigen Wolkenzügen wie eine *Fata morgana* vor das Auge des Zusehers zu zaubern. Welch glänzende Tage hat das alte Opernhaus erlebt, wie wechselvolle Schicksale erfahren, welch bedeutungsvolle Rolle in der Geschichte der Musik gespielt! Was wird der Geist, was die Macht des neuen Hauses sein? Wird es die Vergangenheit verstehen, wird es über eine blühendere Gegenwart gebieten, wird etwa gar die Musik der Zukunft die zukünftige Musik sein? Die Kunstgeschichte, nicht blos die politische, hat ein so reißendes Tempo angeschlagen, sie bewegt sich in so kühnen Modulationen und überraschenden Trugschlüssen, daß man ästhetische Astrologie treiben müßte, um auch nur die Bahnen eines Decenniums vorher zu deuten. Genug, daß Jeder, der mit ernstem Antheil der Entwicklung der Kunst folgt, sich seltsam ergriffen fühlte, als die drei Hammerschläge auf den Grundstein erschallten. Die besten, wärmsten Wünsche gab ein Jeder dem Quadersteine mit, der nun der stolze Träger eines der glänzendsten Kunsttempel werden soll.

Der erste Hammerschlag. Eine weise, kräftige, kunstbegeisterte Führung! Sie wird immer der eigentliche Grundstein sein, mögen sich die Formen so oder so gestaltet darüber erheben. Ein seltsames Zusammentreffen, daß der Grundstein zur neuen Oper am Tage nach der Bestattung des Oberstkämmerers gelegt wurde. Die Sänger, welche eben den Festgesang anstimmen, sie sangen gestern das Requiem für den Grafen L a n c k o r o n s k i. Vielerlei Stimmen wurden laut, oder lispelten doch leise, von dem mächtigen Cavalier, der so viele Jahre lang treu und eifrig seinem Hofe diente und – da dies zum Dienst gehört – auch die beiden wichtigsten Schaubühnen Deutschlands leitete. Ob die oberste Leitung der beiden Hoftheater wieder eine Nebenbe-

schäftigung des mit hunderterlei Hofdiensten und den disparatesten Angelegenheiten betrauten Oberstkämmerers bleiben werde? In der Praxis ist die Frage für den Augenblick nicht die dringendste: noch sind uns die Persönlichkeiten wichtiger, als die Art ihrer hierarchischen Ordnung.

Daß die Zeiten längst vorüber sind, wo man die Bühne lediglich vom Standpunkt der Hoffähigkeit und Hofmäßigkeit betrachtet und demgemäß geleitet hat, darüber herrscht heutzutage kein Zweifel. Die moderne Anschauung vom Theater legt auf dessen künstlerische Bedeutung, auf dessen volksbildende Mission das Hauptgewicht, und nicht auf dessen ceremoniellen Zusammenhang mit einem Hofstaat. Damit ist beileibe keine revolutionäre Doctrin ausgesprochen, sondern nur eine längst anerkannte historische Thatsache constatirt. Mit dem Moment, als man die unerhörte Neuerung einführte, die Hoftheater nicht mehr vor einer exclusiven geladenen Versammlung, sondern vor einem zahlenden Publicum spielen zu lassen, hatten diese eigentlich schon ihren ursprünglichen Charakter von Hoffestlichkeiten aufgegeben.

Mit der Zeit näherten sich Hof und Bürgerthum, Regent und Regierte immer mehr; zwischen den ästhetischen Bedürfnissen des einen und des andern Theiles wurde die Kluft immer geringer, um endlich in der allverbindenden Atmosphäre einer gleichen nationalen Bildung zu verschwinden. Seit Oesterreich das Glück einer constitutionellen Verfassung genießt, dürfte selbst von einer Hofstelle aus eine Theaterleitung im vormärzlich starren Sinn kaum möglich sein. Die Zeiten ändern sich, und selbst die Oberstkämmerer in ihnen. Man hat die Namen zweier hochgestellter, wahrhaft kunstsinniger Edelleute in Verbindung mit dem zu besetzenden obersten Hofamt genannt. Sowol von dem einen als dem andern wäre eine liberalere, kunstgemäßere Leitung der Bühnen, als die bisherige war, mit Sicherheit zu erwarten. Kaum würde heutzutage ein Oberstkämmerer den „Tannhäuser" von Richard Wagner consequent verbieten, 15 Jahre nach dessen Einbürgerung auf allen Bühnen Deutschlands. Kaum würde er sich mehr ein volles Jahr lang gegen die Zumuthung spreizen, daß ein so harmloses Stück wie „Don Juan d'Austria" von Putlitz aufgeführt werde. Eine größere Garantie für den grundsätzlich ästhetischen Charakter der Bühnenleitung gewährt allerdings die Zuweisung derselben an das Staatsministerium. Die Ministerien stehen nicht nur in einem viel engeren Contact mit der Nation als die Hofstellen, sie sind auch von außerkünstlerischen, zwingenden Rücksichten minder abhängig als jene. Hier wie dort wird die wichtigste Person immer der eigentlich artistische Director sein. Ist dieser seinem Fach vollkommen gewachsen, dann hat sein hoher Vorgesetzter ein leichtes Spiel. Die wahre Mission des

Letzteren wird dann sein, sich in Theaterdingen so überflüssig als möglich zu machen.

Der zweite Wunsch, den wir dem Grundsteine mitgehen, lautet: Eine reiche Zukunft musikalischen Schaffens! An *deutsche* Productionen denken wir dabei zuerst und vorzüglich, wenngleich fern jener lächerlichen Deutschthümelei, die vor jeder italienischen oder französischen Oper das Kreuz schlägt. Abgesehen von der factischen Unmöglichkeit, mit einem Repertoire von ausschließlich deutschen Opern hauszuhalten, ist die mit Recht gerühmte Eigenthümlichkeit der Deutschen, allem Guten aus der Fremde gleichmäßig gerecht zu werden, auf dem Gebiet der Oper ganz vorzugsweise berechtigt. Die Musik ist eine Weltsprache, und wie man sie im Theater zu sprechen hat, das wissen die romanischen Völker in manchen Stücken besser, als wir Deutschen. Dem Besten aus der Fremde ein offenes Asyl, wird das neue Opernhaus doch vor allem deutsch sein müssen, der nationalen Kunst zugleich Tempel und Pflanzstätte. Opern von deutschen Componisten müssen den Stamm des Repertoire bilden, um welchen sich Fremdes wie leichter Blüthenschmuck windet. Gegenwärtig sind die deutschen Opern im Kärntnerthor-Theater fast regelmäßig in der Minorität, und von dieser Minorität nimmt Richard Wagner ungefähr die Hälfte des Raumes ein.

Die deutsche Oper – es ist ein bedenkliches Thema. Die musikalischen Talente in Deutschland haben einen weniger theatralischen Zug, als jene der Wälschen und Franzosen; auch produciren sie schwerer und unter ungünstigeren Verhältnissen. Hier ist positive, fördernde Aufmunterung nothwendig, sie dünkt uns künstlerische und nationale Pflicht. Es hat etwas Beschämendes, daß in Wien die erste Anregung dieser Art von zwei Italienern und zur Zeit der größten italienischen Triumphe ausging. *Rossini* war es, der (nach *Biedenfeld's* Erzählung) den Pächter *Barbaja* aufmunterte, etwas Durchgreifendes zur Hebung der *deutschen* Oper in Wien zu thun.

Mit *Barbaja*, *Duport* und *Biedenfeld* besprach Rossini ausführlich den Plan, nach welchem die besten deutschen Componisten mit guten Textbüchern betheilt, und eingeladen werden sollten, dieselben für das Kärntnerthor-Theater zu componiren. Zuerst beschloß man, sich an *Beethoven*, *Weigel*, *C. Kreutzer*, *C. M. v. Weber*, *Spohr* und *P. Winter* zu wenden. *Beethoven* sollte die von *Biedenfeld* dramatisirte „Bürgschaft“ von Schiller componiren; daß er nach längeren Verhandlungen ablehnte, lähmte zunächst den frischen Aufschwung des Unternehmens. Von den genannten Componisten hat übrigens jeder irgend ein neues Werk eigens für Wien geschrieben. Die Förderung durch die directen Aufträge bleibt auch jetzt noch die wesentlichste.

Deutschland hat jetzt freilich keine so glänzende Reihe von dramatischen Componisten aufzuweisen. Allein manches vorhandene Talent würde höher steigen, wollte man ihm die Bahn ebnen und die Hand reichen. Denn mit dem Componisten allein ist's nicht gethan. Fast ebenso wichtig für den theatralischen Erfolg ist, der ihm vorangeht und der ihm nachfolgt, d. h. der Textdichter und der Sänger. Die Componisten müssen in der Lage sein, sich mit talentvollen Bühnendichtern zu associiren, und letztere müssen durch reichliche Tantièmen sich angelockt fühlen, ihr Talent für die Oper zu verwerthen. An den Componisten und Dichtern wird es dann sein, ihr Zusammenarbeiten wirksamer und fruchtbarer zu gestalten, als es bisher der Fall. Von einem eigentlichen Zusammenarbeiten des musikalischen und des poetischen Erfinders hat man in Deutschland keine Ahnung. Der Tonsetzer findet irgendwo ein gedrucktes oder verschafft sich ein geschriebenes Textbuch und componirt nun darauf los, als wenn der Dichter nie existirt hätte. Ebenso pflegt der deutsche Textdichter sein Buch ohne Rücksicht auf einen bestimmten Componisten und auf ein bestimmtes Personale ins Blaue hinein zu schreiben. In Deutschland sehen Dichter und Componist einander oft ihr Lebtage nicht. Wie ganz anders in Frankreich! Da ist das Schaffen einer Oper ein fortwährendes Zusammenarbeiten von Dichter und Compositeur. Während in Deutschland der Componist an seinem Text wie an ein Brett festgenagelt liegt, ist dem französischen Componisten das Libretto ein lebendiges Gewächs, das unter seinen Händen sich entfaltet und in fortwährender Umbildung seinem Talente assimilirt. Dies Ineinanderwachsen von Musik und Text, dies Practische, Wirksame, das die französischen Opern auszeichnet, wäre ohne eine Gemeinschaft, wie sie z. B. Auber mit Scribe pflegte, nicht denkbar.

In Paris kam ich vor einigen Jahren zu Offenbach, als dieser eben mit seinem Textdichter, ich glaube Herrn Cremieux, arbeitete. Es war mir höchst interessant und lehrreich, die beiden ein halbes Stündchen beobachten zu dürfen. Offenbach saß am Clavier und sang dem Dichter vor, was er Tags vorher von dem Libretto componirt hatte. Hier fand er für seine musikalischen Intentionen vier Verse zu wenig, Cremieux schrieb sie dazu; dort wollte er zwei Verse streichen, Cremieux erklärte sie für nothwendig und wehrte sich. Die Verhandlung wurde mitunter äußerst lebhaft, wenn der eine Theil seine Verse, der andere seine Melodien nicht ändern wollte. Am Ende wurden die Beiden doch immer einig, ihr Ziel und Interesse war ja dasselbe und jeder von beiden überzeugt, daß er ohne den Andern nichts ausrichten könne. Die Strömung der Debatte führte häufig den Dichter oder den Componisten auf ganz neue, glückliche Ideen, die jeder für sich an seinem Schreibtisch kaum ausgeheckt hätte. „Dichter und Componist müssen

in geistiger Ehe miteinander leben," bemerkte Offenbach treffend. „So lange ich an einer neuen Oper arbeite, bin ich mit dem Dichter verheiratet. Ich bin unglücklich, wenn er einen Tag ausbleibt; hat er mir auch nichts Neues zu bringen, so muß ich ihn doch täglich sehen und sprechen." Es ist nicht zu leugnen, daß durch diesen lebhaften, wechselseitig anregenden und befruchtenden Verkehr zwischen Dichter und Tonsetzer, eine Lebendigkeit, Einheit und Zweckmäßigkeit in ihre Arbeit kommt, um die manche große deutsche Oper die kleinste französische beneiden darf.

Und zum dritten Hammerschlag unser dritter Wunsch: Möge es dem neuen Hause nie an trefflichen Sängern fehlen, an Sängern, die mit der Himmelsgabe einer schönen Stimme zugleich den Verstand empfingen, sie würdig auszubilden! Unsere Zeit ist arm an schönen Stimmen, und wo sie erblühen, werden sie meist in Treibhäusern überzeitigt oder unreif gepflückt. Nicht blos Deutschland, auch der begünstigtere Süden blickt auf eine reichere Blüthenzeit wehmüthig zurück. Umsomehr Wachsamkeit und Sorgfalt ist geboten. Den Werth einer schönen Stimme weiß man in Deutschland kaum nach Verdienst zu schätzen. Um der deutschen Oper eine Stimme zu erobern, muß ein Director sich keine Meile, und um sie auszubilden, kein Jahr verdrießen lassen. Die Errichtung einer kaiserlichen Opern-Gesangschule in Wien beruhte auf einem sehr richtigen Gedanken; einsichtsvoll aufgefaßt und geleitet, kann eine solche Pflanzschule Erfreuliches bewerkstelligen. Ueber das geheime Weben dieser Opernschule sind wir noch gar nicht unterrichtet; hoffentlich werden ihre Früchte wenn nicht den alten, doch den neuen Kunsttempel würdig schmücken. Möge das neue Opernhaus die gesuchteste bleibende Stätte der besten Künstler, und zugleich der ehrenvollste Kampfplatz für den Wetteifer derselben mit den berühmtesten Sängern Deutschlands sein! Vielleicht sehen wir in dem neuen Theater einen Lieblingswunsch realisirt, der sich in dem alten niemals verwirklichen wollte: ein Gesammtgastspiel der besten Gesangskräfte in Deutschland, nach Art der vielbesprochenen Münchener „Mustervorstellungen" im recitirenden Drama. Das Vorzüglichste der deutschen Opern-Literatur, in vollendeter Weise vorgeführt von der Elite der deutschen Sänger, – das wäre eine „zweimonatliche Stagione" und ein „ehrenvoller Wetteifer", dessen die Wiener Oper sich rühmen dürfte. Welche Mächte nun immer in dem neuen Hause herrschen, was für Ziele immer sie verfolgen mögen, Eines sollten sie sich am Tage der Eröffnung ins Gedächtniß rufen: die wunderliche alte Inschrift auf dem Theater zu Kopenhagen, welche lautet:

„Ei blot til lyst!"
(Nicht blos zum Vergnügen.)

Presse, 2. 6. 1863

Von Wien nach Klagenfurt.

h. Wer längere Zeit in Kärnten gelebt hat, weiß, daß die Herstellung einer Eisenbahn jederzeit zu den heißesten Wünschen des Landes gehörte. War doch kaum ein längeres Gespräch über national-ökonomische oder sociale Interessen des Landes möglich, das nicht in dem sehnsüchtigen Refrain: „Ja, wenn wir eine Eisenbahn hätten!" ausklang. Die Verwerthung von Kärntens Waldreichthum, seiner Eisen- und Bleischätze, endlich einzelner vortrefflicher Manufacte litt unter dem Druck der langsamen und theueren Verkehrsmittel, denn die Fahrt „auf der Achse", anderwärts längst Surrogat, war hier allein herrschend geblieben. Früher bildete Klagenfurt eine wichtige Uebergangsstation zwischen Deutschland und Italien. Man braucht nur irgend ein älteres Diarium von der italienischen Reise eines hohen Herrn oder eines schriftstellernden Touristen nachzuschlagen, um sich zu erinnern, welch angesehene Rastorte Klagenfurt und die Handelsstadt Villach waren. Für die commerziellen Interessen des Landes wird die neue Wien-Klagenfurter Bahn allerdings ihre volle Bedeutung erst durch ihre Fortsetzung über Villach und Italien erhalten; gegen das Meer hin streben ja alle Hauptadern des Verkehrs. Für das raschere Aufblühen des geistigen und geselligen Strebens in Kärnten wird schon das gegenwärtige Schienenband entscheidenden Einfluß üben. Von den deutschen Kronländern der Monarchie war Kärnten am längsten isolirt. Von Eisenbahnen rings umgeben, ruhte dies schöne Land unbewegt, wie eine Insel, inmitten des fluthenden Verkehrs. Alle Wege führten, wie absichtlich, an Kärnten vorüber, keiner hindurch.

Während Städte wie Graz, Linz, Innsbruck, Salzburg schon durch ihre enorme Fremdenfrequenz zu steter Bewegung und zunehmender Blüthe gelangten, gerieth nach Klagenfurt niemand, den nicht speciell ein Geschäft hinführte. Einmal, höchstens zweimal wochentlich brachte die Klagenfurter-Zeitung ein überaus homöopathisches Verzeichniß von „Angekommenen", welche auch meistens zugleich als „abgereist" notificirt waren. Für die Bequemlichkeit der Fremden war wenig gesorgt. Während eine Anzahl gebildeter, kunstsinniger Familien in Klagenfurt ihr Hauswesen mit allem materiellen und geistigen Comfort ausgeschmückt und den Bekannten gastlich geöffnet hielt, bildeten Gast- und Kaffeehäuser, Fahrgelegenheiten, öffentliche Belustigungen, kurz alles, wessen der Fremde bedarf, übereinstimmend mit dem Namen der Stadt, eine wahrhafte Furth der Klagen. Hatte man sie rüstig durchschifft, so war man allerdings durch Natureindrücke

großartigsten und lieblichsten Charakters reichlich entschädigt. Niemand hat Kärnten auch nur flüchtig berührt, ohne von dessen landschaftlichen Reizen entzückt und überrascht zu sein, und niemand hat in jahrelangem Aufenthalt die Poesie und Mannichfalt dieses reizenden Alpenländchens erschöpft. Diesen Reichthum wußten die Kärntner allezeit hoch zu schätzen, allein – „wenn wir nur eine Eisenbahn hätten!"

Nun ist sie euer, diese Bahn, die stattlich, fest und malerisch, euch mit dem Herzen der Monarchie verbindet! Es war ein ansehnlicher Zug von Gratulanten, der sich am Samstag Abends von Wien aus zur Eröffnungsfeier nach Klagenfurt in Bewegung setzte: Staatsmänner, Banquiers, Schriftsteller, Officiere, Industrielle in buntem, gottlob ganz harmonischem Durcheinander. Der Separattrain erreichte gegen 8 Uhr Morgens Marburg, von wo bekanntlich die neue Bahnstrecke beginnt. Hinter dem alten Bahnhof, der vorläufig für die Aufnahme der Reisenden bestimmt bleibt, erhebt sich stattlich der neue.

Hinter Marburg nimmt eine schöne Eisenbahnbrücke über die Drau, und ein langer, ganz aus dem Fels gehauener Tunnel die Aufmerksamkeit des Reisenden in Anspruch. Und nun braust der Zug weiter nach Maria Rast, Fresen, Mahrenberg, Saldenhofen. Zur Rechten behalten wir stets die rasche Drau, deren tückischem, so häufigem Ueberschwellen dieses Landes durch großartige Dammarbeiten gewehrt ist; zur Linken erheben sich steilrecht hohe, tannenbewachsene Felswände. Die ernste Romantik dieser Landschaft bleibt fast unverändert bis Unterdrauburg, wo die Aussicht freier und weiter wird. Prevali, eine wahre Colonie Rosthorn'scher Eisenwerke, liegt tief gebettet uns zur Linken; an Tannenwäldern vorbei, deren kräftiger Harzgeruch mitunter durch den Kohlendampf des Locomotivs hindurch zu uns dringt, gelangen wir nach Bleiburg. Schmucke Bergleute, deren Musikcorps uns am Bahnhof begrüßt, machen die Honneurs der berühmten Bergwerksstadt. Nun kommen vor Klagenfurt noch die zwei Stationen Künsdorf (bei Völkermarkt) und Grafenstein. Fahnen, Blumen und Musik überall. Dazu ists glücklicherweise Sonntag, und Schaaren von Landleuten, die im Feststaat, das Gebetbuch in der einen, den rothen Regenschirm in der andern Hand die ganze Bahn entlang wie festgewurzelt stehen, bilden die fröhlichste Staffage zu dem großartigen Bilde. Schlag Zwölf fahren wir im Klagenfurter Bahnhof ein. Kaum hört man diesmal das Mittagsläuten von den Klagenfurter Thürmen*) vor dem Knallen der Pöl-

*) Ein schönes kärntisches Volkslied sagt:

„Das Klagenfurter G'läut,

ler und den schmetternden Fanfaren der Regimentsmusik. Der Bahnhof, zweckmäßig und stattlich gebaut, steht eine Viertelstunde vor der Stadt, ganz im Freien. Die gerade hier so malerisch und charakteristisch geformten kärntischen Alpen, aus denen der Obir und die Koschuta mächtig vorragen, begrenzen als großartigste Schluß- und Seiten-Decorationen den Horizont. Ins Innere der Stadt selbst zu dringen, war den Festgästen leider nicht ermöglicht, da die ziemlich lange Einweihungs-Feierlichkeit und das darauffolgende Festdiner sie in den Bahnhofsräumen festhielt. Zu boshaft schien uns die Vermuthung eines Eingebornen, es hätten die Klagenfurter absichtlich nur die schöne Seite ihrer Stadt, nämlich was außerhalb derselben liegt, uns produciren wollen. Das ist unartig, übertrieben, wenn wir gleich den Wienern zum Trost einräumen müssen, daß uns die innere Stadt (namentlich aus den Fenstern des Fiscalamtes betrachtet) nicht ganz so poetisch schien, wie die Alpen-Decoration gegen den See hin.

Die feierliche Einsegnung der Bahn ist vorüber. Ein von Ernst Rauscher gedichteter, von Rainer componirter Festchor lenkt glücklich aus der kirchlichen in die weltliche Stimmung zurück, während sich die Gruppen vor der Festhalle lebhafter mischen, und unsere Freunde die elegante und anmuthige Damenwelt näher betrachten können.

Das Festmal beginnt. Wenn wir die Klage vorausschicken, daß von derlei officiellen Festen in Oesterreich regelmäßig das schönere Geschlecht ausgeschlossen, und nicht einmal eingeladen ist, von einer Tribune oder Galerie herab contemplativ mitzuwirken, so haben wir gegen das Fest selbst weiter nicht die leiseste Einwendung übrig. In drei aneinanderstoßenden großen Sälen tafelte eine auserlesene Gesellschaft. Die Angesehensten des Landes waren gegenwärtig. Mit schmerzlich lebhafter Erinnerung vermißten wir manchen Klagenfurter Freund von ehedem, dem dies Fest eine Lebensfreude und der dem Fest eine Zierde mehr gewesen wäre. Der Tod hat in jüngster Zeit arg in dieser Stadt gewaltet. Wir dachten an Vincenz Rizzy, den geistvollen Schriftsteller, den edlen, freisinnigen Priester; an unsern gemüthvollen musikalischen Freund Edmund Herbert, den Herausgeber der „kärntischen Volkslieder". Graf Ferdinand Egger fehlte uns, dieser echte Edelmann voll Kunstsinn und feiner Bildung; Baron Andershofen, der gelehrte Geschichtsforscher und Gründer des kärntischen Museums; der in blühendem Mannesalter hingeraffte Theodor Moro und mancher junge

---

Das hört mer gar weit,
Wer traurig wol wer'n,
Wann i's nit mehr wer hör'n."

Held vom Regiment Prohaska, den die Heimat nicht wiedergesehen. Das erste Glas in aller Stille ihrem Andenken!

Und nun zu den Lebenden, denen noch gegönnt ist, ihres Landes sich zu freuen und für es zu wirken. Graf Franz Zichy, Präsident der Südbahngesellschaft, führte den Vorsitz und brachte den ersten Toast auf Se. Majestät den Kaiser*). Es folgte der Handelsminister Graf Wickenburg mit einem Toast auf das frühere und das gegenwärtige Eisenbahn-Comité. Seine Rede, zugleich die Bedeutung der neuen Eisenbahn und die Vorzüge Kärntens schildernd, wirkte durch jenen warmen Ton echten Wohlwollens, welcher bekanntlich diesem Staatsmann in so liebenswürdiger Weise eigen ist. Die Toaste des Landeshauptmanns Graf Goës und des Eisenbahn-Directors Michel blieben leider so gut wie unverständlich. Um so zündender wirkte der Trinkspruch des Fürstbischof Wiery, „auf die Einheit der Monarchie und aller Völker Oesterreichs, ohne Unterschied der Nationalität und der Confessionen". Der Landesgerichts-Präsident Baron Longo lieh nur der allgemeinen Stimmung den beredtesten Ausdruck, indem er hierauf das Wohl Bischof Wiery's ausbrachte.

Inzwischen hatte der Himmel, der bishin die ganze Feier auf das sonnigste protegirte, sich rasch verfinstert. Ein starkes Gewitter zog auf, und Hagelkörner von seltener Größe trommelten zornig gegen die Glasthüren des Saales. Das Diner erlitt eine kurze Störung, indem fast Alles die Plätze verließ, um auf das Unwetter hinauszublicken. Herr Michel stellte in schön aufwallender Großmuth den Antrag, die Eisenbahn-Gesellschaft möge den ganzen Schaden, den die Landleute durch diesen Hagelschlag erleiden, freiwillig ersetzen. Wahrscheinlich fühlten die anwesenden Verwaltungsräthe sich für eine solche Zusage nicht competent; sie unterblieb und wurde davon nur die Aussicht auf eine mildthätige Unterstützung gerettet. Zum Glück soll der Hagelschlag, durch gleichzeitigen Regen entkräftet, nicht so schädlich gewirkt haben, als man im ersten Augenblick gefürchtet.

Während draußen der Regen fortfuhr, jede Hoffnung auf das projectirte „Volksfest" zu vereiteln, erhöhte sich im Saale die Stimmung und die Redelust. Gymnasial-Director Burger brachte einen Toast auf die österreichische Armee aus, im Namen welcher zwei Stabsofficiere der Klagenfurter Garnison in kräftiger, liberalster Rede dankten. Lebhafter Acclamation erfreuten sich ferner die Toaste von Ministerialrath Neuwall (auf Kärnten und Steiermark), Bürgermeister Jessernig (auf Gesammt-Oesterreich), Sectionschef Mitis (auf Schmerling).

*) Daß er (hier in Kärnten) „Kaiser und König" sagte, war wol ein zufälliges Versprechen.

Mehr von der immer breiter anschwellenden Toastfluth aufzunehmen, war unserm Ohr, mehr davon zu behalten, unserm Gedächtniß unmöglich. Um 4 Uhr Nachmittags brach die Gesellschaft auf und fuhr mit dem Separatzug wieder nach Wien zurück. Es waren wol Wenige unter uns, die von dem Feste nicht irgend eine schöne Erinnerung mitgenommen und den Vorsatz gefaßt hätten, diesem leider allzukurzen Besuch in Kärnten bald einen längeren folgen zu lassen.

Presse, 28. 6. 1863

Zwei Theater-Prinzessinnen von ehedem.

Ed. H. Man vernimmt heutzutage häufig und nicht ohne Grund bittere Klagen über die unmäßige Ueberschätzung von Sängerinnen und Tänzerinnen. Ein Blick in die Vergangenheit könnte den Klagenden einigen Trost gewähren. Die Wichtigkeit und der Cultus bedeutender Künstlerinnen stand ungleich höher zu einer Zeit, wo die Oper als eine neue Kunstgattung sich erst auszubreiten begann und die beliebteste, kostspieligste Ergötzlichkeit aller europäischen Höfe wurde. Im 17. Jahrhundert, zur Zeit der „Lehrjahre“ der italienischen Oper, – denen allerdings bald sehr bewegte und lucrative „Wanderjahre“ folgten, – waren große Sängerinnen noch keineswegs häufig. Am schwierigsten waren sie für Deutschland zu gewinnen, damals den Südländern ein unbekanntes Reich, von dem sie nichts als die Vorstellung hatten, daß es sehr entlegen, sehr kalt und sehr barbarisch sei. Die Anstrengungen deutscher Fürsten, die zum erstenmal eine italienische Oper etablirten, Sängerinnen dafür zu werben, die eifersüchtigen Intriguen der verschiedenen Höfe, einander diese oder jene Kehle abspenstig zu machen, die Macht, welche berühmte Bühnenkünstlerinnen jener Zeit über ihre Umgebung, selbst über ihren Souverän, ausübten, erscheinen uns heutzutage mitunter in ganz wunderlichem Licht.

Zwei glänzende Erscheinungen in der älteren Musikgeschichte fesseln uns durch die abenteuerliche Romantik ihrer Carriere: die Sängerin Salicola und die Tänzerin Barbarina. Nicht um poetisirende Sagen oder unverbürgte Anekdoten handelt es sich dabei, sondern um geschichtlich streng und bis ins Detail erwiesene Thatsachen. Die Erlebnisse dieser beiden gefeierten Künstlerinnen sind erst seit kurzer Zeit durch die archivalischen Forschungen zweier besonders begünstigter Historiker von allem Gefabel gereinigt und actenmäßig getreu dargestellt worden. Die Aufschlüsse über die Sali-

cola verdanken wir dem Ministerialrath Dr. Karl v. Weber, Director des geheimen Hauptstaatsarchivs in Dresden, jene über die Barbarina dem königlich preußischen Hofrathe Louis Schneider, Verfasser einer actenmäßigen Geschichte der Berliner Oper.*)

Auf Grund dieser höchst dankenswerthen Untersuchungen sei es uns vergönnt, unseren Lesern einige Erlebnisse der genannten zwei Theater-Prinzessinnen vorzuführen, welche, wie wir glauben, über einen engeren Kreis von Musikern und Musikgelehrten hinaus wenig bekannt sind. – Margherita Salicola war Opernsängerin in Diensten des Herzogs Karl IV. von Mantua. Während des Carnevals 1685 befand sie sich auf Urlaub in Venedig, wo sie als Primadonna im Theater San Giovanni Crisostomo die glänzendsten Erfolge errang. Dort hörte sie der sächsische Kurfürst Johann Georg III., der unter dem Incognito eines Grafen von Hoyerswerda einige Wochen in Venedig zubrachte und als passionirter Musikfreund insbesondere von den Opernvorstellungen entzückt war. Der Wunsch, eine eigene italienische Oper in Dresden zu gründen und Margherita Salicola zur Perle derselben auszuwählen, war im Kopfe des jungen Fürsten bald zum festen Plan gereift. Allein, wie Margherita nach Deutschland bekommen? Die Salicola (meistens nur „Margherita Bella" genannt) war in ganz Italien gefeiert, sie stand im Dienst des Mantuaner Hofes; es gab nur Ein Mittel, sie für Dresden zu gewinnen: die Entführung. Es war dies eine allerdings sehr kräftige, aber keineswegs unerhörte Form des Engagements italienischer Sängerinnen für deutsche Höfe. Serenissimus pflegte mitunter, sichtbar oder unsichtbar, selbst den kühnen Impresario zu machen.

---

*) Die von Karl v. Weber in seinen „Beiträgen zur Chronik Dresdens" mitgetheilten Forschungen über die Salicola sind noch einem neueren Buche eingeflochten, auf das wir alle Freunde gediegener musikalischer Geschichtsforschung aufmerksam machen möchten. Wir meinen die Beiträge „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen", von Moriz Fürstenau, königlich sächsischem Kammermusicus. (Dresden 1861 und 1862, bei R. Kuntze, 2 Bände). Es ist dem gewissenhaften und fleißigen Verfasser unter anderm gelungen, die Richtigkeit einer sehr verbreiteten Meinung über Faustina Hasse aus urkundlichen Quellen darzuthun. Rochlitz hat nämlich die Fabel aufgebracht (die ihm von Riehl, Brendel und Anderen blindlings nachgebetet ist), der Componist Hasse habe, um das zärtliche Einverständniß seiner Frau Faustina mit Friedrich August II. nicht zu stören, einen unfreiwilligen Urlaub nach Italien antreten und dort sieben Jahre lang allein leben müssen, während Faustina am Dresdener Hofe verblieb. Durch Fürstenau ist nunmehr erwiesen, daß Hasse nie allein von Dresden abwesend, und niemals ohne Faustina in Italien war. Die einfache Richtigstellung einer solchen Thatsache scheint uns für die Geschichte der Musik werthvoller, als ein Dutzend „geistreicher" und „interessanter" Gesichtspunkte, die über irgend einer Unwahrheit aufgerichtet werden.

Johann Georg III. hatte den Componisten Carlo Pallavicini beauftragt, eine „Fundreise“ in Italien zu unternehmen und Gesangskräfte für die projectirte Oper in Dresden zu werben. Der Kurfürst ist guten Muthes und schreibt schon im Februar 1685 aus Venedig an Domenico di Melani in Dresden: „Mögen euch nicht bergen, daß Wir eine völlige italienische Musik mit nach Dresden bringen, ingleichen einen Capellmeister; werden euch daher nicht eher weglassen, bis Uns ihr eine *opera* habt helfen angehen. Wir bringen auch ein Frauenzimmer mit, so vortrefflich wohl singt.“ Die Sängerin selbst war durch glänzende Anerbietungen bald gewonnen, auch ihr Vater, gleichfalls in Diensten des Herzogs von Mantua stehend, erschien in Venedig und gab seine Zustimmung. Endlich wurde auch das Einverständniß des Abbate Grimani gewonnen, unter der Bedingung, daß man seine Zustimmung verschweige; er fürchtete den Zorn des Herzogs und wollte daher nur als leidender Theil, nicht als zustimmend in dessen Augen erscheinen. (Von der Summe von 55,500 Thalern, welche sich als „Reisekosten“ des Kurfürsten verrechnet finden, mag wol nach Weber's Vermuthung ein Theil zur Ausgleichung jener Schwierigkeiten verwendet worden sein.)

Der Kurfürst verließ am 28. Februar 1685 Venedig und nahm seinen Rückweg über Innsbruck. Einige Tage später verschwand die Sängerin in Begleitung ihres Bruders Francesco aus Venedig; einige verkleidete Diener des Kurfürsten führten sie auf schnellen Rossen ihm nach. An welchem Orte sie mit dem Kurfürsten zusammengetroffen, ist nicht ersichtlich; schon in Augsburg befindet sie sich aber in Johann Georg's Umgebung und wird von diesem dem Kurfürsten von Baiern mit lebhafter Satisfaction producirt.

Der Herzog von Mantua, empfindlich verletzt durch die Entführung seiner Sängerin, ergriff sehr energische Maßregeln, die Entführte wieder in seine Gewalt zu bekommen. Zunächst rächte er sich an der Familie Margherita's, ließ sie ins Gefängniß werfen und sehr hart behandeln. Sodann schickte er eine Anzahl Banditen der Flüchtigen nach, um sie wieder einzufangen. Glücklicherweise hatte aber Margherita bereits den deutschen Boden betreten und die Häscher kehrten unverrichteter Sache zurück. Darauf schickte der Herzog den Grafen Violandi mit einem Handschreiben an den Kurfürsten selbst ab, das nichts Geringeres enthielt als – eine Herausforderung! So sollten sich denn zwei regierende Häupter wegen des Engagements einer Primadonna duelliren. Im Glauben, Violandi werde sich direct nach Dresden begeben, beauftragte der Kurfürst den Freiherrn v. Gersdorf, den sonderbaren Gesandten aufzuhalten, bis er, der Kurfürst, über seine weiteren Schritte einen Entschluß gefaßt habe. Violandi ging aber geradewegs nach Augsburg, wo sich Johann Georg noch aufhielt, und schickte

diesem die schriftliche Ausforderung. Der Kurfürst glaubte im Türkenkriege hinreichende Beweise persönlichen Muthes gegeben zu haben und verweigerte das Duell.

Der Gesandte mußte ohne den geringsten Erfolg die Rückreise nach Mantua antreten. Inzwischen hatte der Kurfürst von Baiern seine Vermittlung angeboten, und ihm gelang es, den anfangs noch immer störrischen Herzog zu besänftigen. Auf seinen Rath hatte der Kurfürst einen eigenen Gesandten, den Kammerherrn v. Polheimb, nach Mantua mit einem eigenhändigen Schreiben geschickt, worin der Kurfürst sein Bedauern ausspricht, daß die Sängerin Margherita Salicola ihre früheren Verpflichtungen gegen den Herzog von Mantua „eigenmächtig gebrochen“ habe. Der Herzog fertigte nun die förmliche Entlassung der Sängerin aus, empfing den Kammerherrn v. Polheimb auf das zuvorkommendste und ehrte ihn durch glänzende Festlichkeiten. So endete der Zwist, der mit Entführung, Verfolgung und Herausforderung begonnen hatte, schließlich mit herzlichem Einvernehmen. Margherita traf im April 1685 in Dresden ein, wo sie „durch ihre sonderbahre annehmlichkeit und ganz ohngemeine Geschicklichkeit“ der Oper erst recht „ihren wahren *lustro* gab“. Ein Liebling des Hofes, blieb sie bis 1693 in Dresden, von wo sie sich, mit Zurücklassung bedeutender Schulden, nach Wien begab. –

Ein interessantes Seitenstück zu diesem Entführungs-Engagement der Sängerin Salicola bildet die Art, wie, sechzig Jahre später, die berühmte italienische Tänzerin Barbarina für die Berliner Oper gewonnen wurde. Dieser Vorgang, den Hofrath Schneider in Berlin zum erstenmal auf Grund archivalischer Forschungen ausführlich dargestellt hat, wirft nicht nur auf die Theaterzustände jener Zeit, sondern überdies auf die Persönlichkeit Friedrich's des Großen ein charakteristisches Licht. –

Preußen ist, wie in die Reihe der politischen Mächte, so auch in jene der kunstübenden spät eingetreten. Auch in diesem Zweig war fast alles eine persönliche Schöpfung des großen Fritz. Als Kronprinz hatte er bekanntlich 1728 mit seinem Vater August den Zweiten in Dresden besucht, und von der, damals im höchsten Glanz strahlenden italienischen Oper den mächtigsten Eindruck empfangen. Zwölf Jahre lang sann er über dem Plan, Aehnliches in Berlin zu gründen, mußte ihn aber vor seinem kunstfeindlichen Vater geheim halten. Wenige Tage nach seiner Thronbesteigung beschloß Friedrich II. die Erbauung eines Opernhauses. Der Tenorist und Opern-Compositeur Graun (wie Hasse ein italienischer Componist deutscher Nation) erhielt den Auftrag, nach Italien zu reisen und Sänger zu engagiren, der preußische Gesandte in Paris sollte Tänzer besorgen. Der Bau ging nicht

so schnell vorwärts; vom Kriegsschauplatz aus sorgt Friedrich II. fortwährend für die Oper, erläßt Baubetreibungen, kümmert sich um jedes Engagement u. s. f. Endlich wurde das Opernhaus am 7. December 1742 mit der Oper „Cäsar und Cleopatra“ von Graun eröffnet*).

Ließ sich die italienische Oper in Berlin zur vollsten Zufriedenheit des Königs an, so war das Ballet umso mittelmäßiger. Man zog Erkundigungen aus Italien ein, und erhielt namentlich aus Venedig enthusiastische Berichte über die in ganz Italien gefeierte Tänzerin Barbarina. König Friedrich befahl dem Grafen Cataneo in Venedig, die Barbarina sofort für Berlin zu engagiren, was auch schriftlich 1743 geschah. Ehe aber die Ratification des Contractes in Venedig anlangte, hatte die Tänzerin die Bekanntschaft des jungen Lords Stuart-Mackenzie gemacht und erklärte, sie habe keine Lust mehr nach Berlin zu gehen, sondern wolle und müsse den Lord (mit dem sie verheiratet zu sein vorgab) nach London begleiten. Friedrich der Große, hierüber äußerst aufgebracht, schrieb an den preußischen Gesandten in Wien, Graf Dohna, er solle dem dortigen venezianischen Gesandten Contarini bedeuten, daß der König die unverzügliche Auslieferung der Barbarina von der Republik Venedig verlange. Die Republik weigerte sich und erklärte es unter ihrer Würde, sich um das Engagement einer Tänzerin zu kümmern. Der König gerieth über diese Weigerung so sehr in Zorn, daß er die Equipage des eben durch Preußen reisenden venezianischen Gesandten Capello mit Beschlag belegen ließ, – eine Maßregel, welche in der diplomatischen Welt natürlich das höchste Aufsehen erregte.

Man rieth nun von Wien aus dem venezianischen Senat, mit dem jungen König sei nicht zu spassen. Der Senat fügte sich, und verhaftete die Barbarina. Nun erließ Friedrich bestimmten Befehl an den Grafen Dohna, *„de faire venir cette créature sûrement“*. Die Republik ließ Barbarina bei Nachtzeit unter militärischer Bedeckung bis an die österreichische Grenze bringen, dort (in Palmanuova) übernahm sie in verschlossener Kutsche der Haushof-

*) Die ganze Generalität und alle Officiere wohnten der Vorstellung stehend im Parterre bei. Nur vorne am Orchester waren zwei Reihen Lehnsessel für den König und den Hof aufgestellt. Die wenigen Logen des ersten und zweiten Ranges waren für den hohen Adel und die Bureaukratie bestimmt, die Parterrelogen für die Fremden, der dritte Rang für die Bürger. In den äußersten Logen des dritten Ranges nächst der Bühne waren die Trompeter und Pauker des Garderegiments, welche Tusch bliesen beim Eintritt des Königs und am Schluß der Oper. Auf dem Proscenium rechts und links zu beiden Seiten der Bühne standen zwei Potsdamer Grenadiere, Gewehr bei Fuß, welche in den Zwischenacten jedesmal abgelöst wurden und der ganzen Vorstellung vor den Augen des Publicums zusahen. Graun dirigirte in weißer Allonge-Perrücke und rothem Mantel am Clavier.

meister Dohna's, und brachte die „vor Liebe und *chagrin* kranke Tänzerin" bis nach Wien. Von da wurde sie nach Berlin gebracht. Lord Stuart reiste ihr überall ganz verzweifelt nach, und beschwor alle Behörden und Gesandtschaften vergeblich, sich ins Mittel zu legen. Es ist zu vermuthen, daß eine gewaltsame Trennung stattfand, und Stuart auf Befehl des Königs Berlin verlassen mußte. Barbarina wurde, kaum angelangt, zum König befohlen und mußte sogleich vor ihm tanzen. Die schöne und geistreiche Frau wurde bald sein erklärter Liebling. Sie unterzeichnete in Berlin einen neuen Contract auf drei Jahre mit 7000 Thaler Gehalt und fünfmonatlichem Urlaub, doch mit der ausdrücklichen Verpflichtung, während der Contractsdauer n i c h t z u h e i r a t e n. Das lebhafte Interesse Friedrich's für die Barbarina unterliegt kaum einem Zweifel. D e n i n a behauptet in seinen Memoiren sogar, Barbarina sei die einzige Frau gewesen, die Friedrich der Große jemals geliebt hat.

Später verlobte sich Barbarina mit dem Geheimrath v. C o c c e j i, dem Sohne des preußischen Großkanzlers. Die Eltern, gegen diese Verbindung sichtlich eingenommen, wendeten sich um Intervention an den König. Dieser machte auch hier wenig Federlesens, ließ den Geheimrath v. Cocceji verhaften und auf das Schloß Altlandsberg bringen. Dennoch gelang es dem Liebespaar, sich zu verständigen, aus Berlin zu entkommen und sich heimlich trauen zu lassen. Barbarina, deren Gemal nun nach Clogan versetzt wurde, kam nie wieder nach Berlin. Sie starb, von Friedrich Wilhelm II. zur „Gräfin Campanini" erhoben, hochbetagt im Jahre 1799 in Schlesien, wo sie drei schöne Güter besaß und ein bares Vermögen von 100,000 Thalern zur Errichtung eines adeligen Fräuleinstiftes verwendet hatte.

Presse, 7. 7. 1863

Richard Wagner's Nibelungen.

Ed. H. Als wir jüngst, gelegentlich der Grundsteinlegung des neuen Opernhauses, ein Gesammtgastspiel der vorzüglichsten Sänger von ganz Deutschland anregten, da ahnten wir nicht, daß wir in diesem Lieblingswunsch mit
5 niemand Geringerem als R i c h a r d W a g n e r zusammengetroffen waren. In der That dringt auch W a g n e r auf einen großartigen Congreß aller Gesangs-Notabilitäten Deutschlands; nur den Zweck desselben denkt jeder von uns sich etwas verschieden: w i r wollen Mustervorstellungen der besten classischen Opern erzielen, W a g n e r hingegen eine Aufführung – seines
10 „Nibelungenrings".

Ein Büchlein, neu und so elegant als man mit einer Taille von 443 Seiten sein kann, gibt hierüber näheren Aufschluß. Es heißt: „Der Ring des Nibelungen“; ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend, von Richard Wagner. (Leipzig, bei J. J. Weber,
15 1863.) Eine Oper, die genau eine halbe Woche dauert, ist eben keine alltägliche Begegnung, man muß es daher dem Dichter Dank wissen, daß er selbst mittelst eines umfangreichen Vorworts die Welt über dies wundersame Unternehmen aufklärt.

Die vier Stücke, welche diesen dramatischen Gebirgszug bilden, heißen:
20 1. Das Rheingold. 2. Die Walküre. 3. Siegfried. 4. Götterdämmerung. Die Musik zum „Rheingold“ ist fertig und im Stich veröffentlicht; aus den andern Theilen sind größere Fragmente in Wagner's Concerten aufgeführt worden. Wir begreifen nicht recht, weßhalb Wagner am Schluß seines Vorwortes den Leser mit der Versicherung ängstigt, daß er kaum mehr
25 hoffe, noch Muße und Lust zur Vollendung der musikalischen Composition zu finden. Versichert er doch auf der ersten Seite, „von der Möglichkeit einer vollständigen musikalisch-dramatischen Aufführung des Werkes und dem wirklichen Gelingen des Unternehmens“ überzeugt zu sein. Dazu ist doch die Vollendung der Composition unerläßlich, der wir demnach beruhigt
30 entgegenharren wollen. Sehen wir nun zu, wie der Dichter sein eigenes Werk aufgefaßt und aufgeführt sehen möchte. Er spricht sich, gottlob, recht unumwunden aus, so daß wir seine Worte nirgends mißdeuten können.

Zwei Grundwahrheiten schreiten das ganze „Vorwort“ hindurch stolzen Hauptes neben einander her. Erstens die Ueberzeugung, daß alles, was
35 überhaupt unter dem Namen „deutsche Oper“ besteht, werth ist, daß es zugrunde gehe, und zweitens, daß Wagner's „Nibelungenring“ ein außerordentliches Kunstwerk ist, für dessen Vorführung keine Mühe und kein Opfer zu groß sein kann. Wagner thront in diesem Vorwort, wie Gott Vater beim jüngsten Gericht: zur Rechten stellt er die allein gerechten Wagner'schen
40 Opern, links, für den Schwefelpfuhl, alles Uebrige.

Er nennt die Oper kurzweg „das schlechteste öffentliche Kunst-Institut“, „ein Kunst-Institut, das den Musiksinn der Deutschen tief bloßstellt und verdirbt“. „Bei der vollkommenen Styllosigkeit der deutschen Oper,“ fährt Wagner fort, „und der fast grotesken Incorrectheit
45 ihrer Leistungen ist die Hoffnung, an einem Haupttheater für höhere Aufgaben geübte Kunstmittel corporativ anzutreffen, nicht zu fassen; der Autor, der auf diesem verwahrlosten öffentlichen Kunstgebiete eine ernstlich gemeinte, höhere Aufgabe zu stellen gedenkt, trifft zu seiner Unterstützung nichts an, als das wirkliche Talent einzelner Sänger, welche, in

keiner Schule unterrichtet, durch keinen Styl für die Darstellung geleitet, hie und da, selten – denn das Talent der Deutschen ist hiefür im ganzen gering – und gänzlich sich selbst überlassen, vorkommen." Also: es bleibt für eine „höhere" Aufgabe, wie die „Nibelungen", kein anderes Mittel, als die besten Sänger und Spieler von allen deutschen Bühnen auf Einem Punkt zu versammeln, damit sie Wagner's neuestes Werk einstudiren und darstellen.

Die außerordentlichen Segnungen, welche aus dieser Monstre-Vorstellung für die ganze musikalische Cultur Deutschlands hervorgehen müssen, schildert Wagner mit überzeugender Beredtsamkeit.

Welcher Nutzen wäre es erstens für die Künstler, „daß sie eine zeitlang nur mit Einer Aufgabe sich zu befassen hätten; durch keine hievon abziehende Ausübung ihrer gewohnten Opernarbeit in diesem Studium unterbrochen wären". „Der Erfolg dieser Zusammenfassung ihrer geistigen Kräfte auf Einen Styl und Eine Aufgabe ist allein nicht hoch genug anzuschlagen." Nichts kann einleuchtender sein. Bisher wurden die Künstler in der Einstudirung Wagner'scher Opern noch immer durch eingestreute Werke von Mozart, Beethoven, Weber und derlei „gewohnte Opernarbeit" „unterbrochen und abgezogen". Eine zeitlang nichts anderes als Wagner'sche Musik zu singen, müßte um so heilsamer auf unsere verwahrlosten deutschen Sänger wirken, als diese „zeitlang" offenbar eine recht lange Zeit ausmachen würde. Denn wenn die besten Sänger sich viele Monate plagen, um den dreiactigen „Tristan" auswendig zu lernen, so werden sie mit dem Studium einer vier Abende lang spielenden Oper gleichen Styls nicht eben schnell fertig werden. Wenn Wagner den künstlerischen Vortheil dieser Zusammenfassung aller „geistigen Kräfte" rühmt, so hat er noch zu wenig gesagt. Auch der physische Nutzen, den das unausgesetzte Probiren und Aufführen einer viertägigen Oper für die Gesangskräfte hätte, kann kein geringer sein. Wir können uns nichts Stärkenderes und Gesünderes für einen Tenoristen oder eine Primadonna denken, als drei Abende hintereinander den Siegfried oder die Brunhild zu singen. Wenn unsere Sänger gegenwärtig schon nach einer Wagner-Vorstellung halb todt sind, so liegt das nur an der bisherigen schmählichen Zersplitterung ihrer Kräfte.

Wagner will für seine Nibelungen ein eigenes Theater gebaut haben. „Nur so wäre die scenische decorative Darstellung einzig gut und entsprechend zu erzielen", und es wäre damit dem Decorationsmaler und Maschinisten endlich Gelegenheit geboten, „ihre Kunst als wirkliche Kunst zu zeigen". Auch dieser zweite Nutzen ist einleuchtend. Wenn Maler und Maschinist wirklich all' die scenischen Kleinigkeiten leisten, welche Wagner in den 4 Theilen der Nibelungen vorschreibt, dann haben sie ihre Kunst

nicht blos „als wirkliche Kunst", sondern als vollständige Zauberei gezeigt.
90 Das Diplom als „wirklicher Hofopern-Hexenmeister" kann keinem von ihnen entgehen.

Auch dem Orchester hat Wagner durch seine „Nibelungen" eine wohlthätige Reform zugedacht. Die „Bewegungen der Musiker" sind ihm nämlich „fast ebenso wehsam, als die Fäden und Schnüre der Theater-Decora-
95 tionen". Die „Unsichtbarkeit des Orchesters" bildet einen Hauptvorzug des „eigens hiezu construirten Theatergebäudes". Der Vorschlag hat den Beifall jedes Vernünftigen; den Lärm des Wagnerschen Orchesters anzusehen, ist wirklich „wehsam", die Instrumentirung schadet den Augen. Nun kommt der höchste Vortheil, der Nutzen Nr. 4, nämlich der Eindruck, den die Nibe-
100 lungen-Oper auf das Publicum hervorbringen muß. Dem Publicum, das „bisher gewohnt ist, in den höchst bedenklichen Vorführungen dieses zweideutigen Kunstgenres eine gedankenlose Zerstreuung zu suchen", würde hier „ein Verständniß aufgehen, welches ihm bisher fremd geblieben, ja unmöglich sein mußte". Der Zuhörer wird
105 jetzt „zu dem wohlthätigen Gefühl der leichten Thätigkeit eines bisher ungekannten Auffassungsvermögens gelangen, welches ihn mit neuer Wärme erfüllt, und ihm das Licht entzündet, in welchem er deutlich Dinge gewahrt, von denen er zuvor keine Ahnung hatte". Wagner sagt hier wiederum eher zu wenig, als zu viel, da nicht etwa erst die wirkli-
110 che Nibelungen-Vorstellung, sondern schon die bloße Lectüre des „Vorwortes" Lichter anzündet und Dinge zeigt, von denen man zuvor keine Ahnung hatte. „Die Wirkungen auf das Allgemeine," fährt Wagner bezüglich seiner projectirten Opernvorstellung fort, „sind nicht hoch genug anzuschlagen." Es ist mir selbst oft die „Versicherung gegeben worden, daß die Anhörung
115 einer vorzüglichen Aufführung meines ‚Lohengrin' eine gänzliche Umkehr des Geschmacks und der Neigung im Einzelnen hervorgerufen habe, und daß der kunstsinnige damalige Director des Wiener Hofoperntheaters (Eckert) durch den glücklichen Erfolg dieser Oper sich nun ermuthigt sah, ernste und inhaltsvollere Werke des Operngenres,
120 welche bereits längst vor dem verweichlichten Geschmack des Publicums verschwunden waren, mit Aussicht auf Erfolg vorzuführen".

Niemand wird sich unterfangen, eine Behauptung des Herrn Wagner zu bezweifeln; allein der frechen Gegner willen wäre es doch nicht unerwünscht gewesen, wenn Wagner den zweiten Satz seiner Lohengrin-Apologie durch ei-
125 nige stichhaltige Beispiele erhärtet hätte. Wir vermochten in unseren sehr genauen Aufschreibungen nicht eine einzige „vor dem verweichlichten Geschmack längst verschwundene" classische Oper aufzufinden, deren

Wiederbelebung in Wien mit Wagner's Lohengrin auch nur im entferntesten Zusammenhang stünde. Wagner wollte vielleicht, indem er mit ausdrück-
130 lichem Hinweis auf Wien die reinigende und „umkehrende" Macht seines „Lohengrin" rühmt, sagen, daß dieser Einfluß sich sofort in dem Charakter der von Eckert später zur Aufführung gebrachten Novitäten aussprach. Die unter Eckert's Direction nach dem „Lohengrin" (19. August 1858) aufgeführten Novitäten waren: „Königin Topas", von Massé, die „Rose von Ca-
135 stilien", von Balfe, „Diana von Solange", von Herzog Ernst, und der „Trovatore", von Verdi, dem gleich nach Eckert's Abgang auch der „Rigoletto" folgte. Ein anderer Einfluß des „Lohengrin" auf das Wiener Opern-Repertoire ist urkundlich nicht nachweisbar. Doch wie unscheinbar verschwindet dieser kleine historische Irrthum Wagner's gegen die unumstößliche Wahrheit sei-
140 ner Prophezeiungen! Wer könnte z. B. daran zweifeln, daß nach einer ausschließlichen Nibelungen-Saison, wie sie Wagner projectirt, „unsere Darsteller nun nicht ganz wieder in das Geleis ihrer vorigen Gewohnheiten zurückfallen könnten", sowie auch die aus allen Landen herbeiströmenden „artistischen Vorstände und Künstler" einen Eindruck empfangen
145 müßten, der „für ihre eigenen weiteren Leistungen unmöglich gänzlich ohne Einfluß bleiben könnte". Es würde also auf das rascheste die glückliche Zeit herbeigeführt, wo alle Sänger wagnerisch singen, alle Dramatiker wagnerisch dichten, alle Tonsetzer wagnerisch componiren und alle Directoren ihr Theater wagnerisch leiten würden. Könnte es ein Opfer geben,
150 zu schwer, um es für diesen Weltsegen freudig darzubringen? Denn daß es nicht ohne Mühe und Kosten angehe, für die „Nibelungen" ein neues Theater zu errichten, die besten Sänger und Instrumentisten von ganz Deutschland zu gewinnen und so lange beisammen festzuhalten, bis sie die vierabendlange Oper studirt und aufgeführt haben, dies gibt Wagner bereitwillig zu. Al-
155 lein er gibt auch sofort die Mittel an, diese Schwierigkeiten zu überwinden. Wagner sieht zwei Wege offen. Erstens: „Eine Vereinigung kunstliebender vermögender Männer und Frauen zur Aufbringung der nöthigen Geldmittel." Bei der „kleinlichen" Denkungsweise der Deutschen ist aber nach Wagner's Meinung von einem solchen Aufruf kein Erfolg zu versprechen. Und weßhalb
160 nicht? Uns dünkt, wer hier zu „kleinlich" denkt, ist der Meister selbst. Bei der bekehrenden Kraft, die Wagner seinem „Lohengrin" nachrühmt, muß die Zahl der „Umgekehrten" doch längst groß genug sein, um einige Hunderttausend Gulden für ein Werk zusammenzuschießen, das sich zum „Lohengrin" verhält, wie der Niagarafall zu einem Glas Wasser!

165 Der zweite Weg wäre, daß ein deutscher Fürst die Summe, „welche er bisher zur Unterhaltung des schlechtesten öffentlichen Kunst-Insti-

tuts, seines den Musiksinn der Deutschen so tief bloßstellenden und verderbenden *Operntheaters*, bestimmte", für die Monstre-Aufführung der „Nibelungen" verwendet. „Nachdem ich ihm (dem Fürsten) gezeigt habe," fährt Wagner fort, „welcher ganz ungemeine Einfluß auf die Moralität eines *bisher uns herabwürdigenden Kunstgenres*, welche Schöpfung eigenthümlichster deutscher Art ihm hiedurch ermöglicht werden müßte, würde er die auf Unterhaltung der Oper in seiner Residenz verwendete Summe beiseite legen und somit eine Stiftung gründen, die ihm einen unberechenbaren Einfluß auf den deutschen Kunstgeschmack, auf die Entwicklung des deutschen Kunstgenies, auf die Bildung eines wahrhaften, nicht dünkelhaften nationalen Geistes, seinem Namen aber unvergänglichen Ruhm gewinnen müßte." Das heißt also, der Hof in Wien, in Berlin, in Dresden möge (etwa für ein Jahr, denn in kürzerer Frist wird kaum ein Kundiger die projectirte Aufführung für möglich halten) sein Operntheater schließen, und die gewöhnlich dafür festgesetzte Summe auf eine Aufführung der „Nibelungen" verwenden. Nichts ist einfacher. Nur müssen wir in Erinnerung bringen, daß ja nach Wagner's Vorschlag die vorzüglichsten Sänger von *allen* deutschen Bühnen zusammenzuziehen sind, somit das Opfer nicht lediglich auf den Schultern *eines* Fürsten ruhen würde. Auch kann die Durchschnittssumme, die *ein* „deutscher Fürst" jährlich für die Oper verwendet, unmöglich hinreichen, ein neues Nibelungen-Theater zu bauen, die unerhörtesten Maschinerien und Decorationen herzustellen und alle vorzüglichsten Künstler aus ganz Deutschland für zehn oder zwölf Monate zu engagiren. Indessen das kann keine reelle Schwierigkeit bilden. Wenn man gleichzeitig die Theater in Wien, Berlin, München, Dresden und Stuttgart für ein Jahr zusperrt, so läßt sich mit den ersparten Geld- und Kunstmitteln doch wahrscheinlich Wagner's Nibelungenring in Scene setzen, und das deutsche Volk wird es gerne verschmerzen, ein Jahr lang keine Note von Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Spohr, Cherubini, und wie alle die Fortpflanzer der bisherigen „allen Sinn für Musik wie Drama gröblich beleidigenden *Oper*" heißen, gehört zu haben.

Wir sind überzeugt, daß zur Stunde nur die Nichtvollendung der Wagner'schen Partitur diesem Einberufen der nibelungischen Delegirten-Versammlung im Wege steht. Glücklicherweise sind alle *Wagner'*schen Operntexte bekanntlich auch ohne Musik selbständige vollendete dramatische Dichtungen, die ohneweiters als Tragödien von Schauspielern dargestellt werden könnten und sollten. *Richard Wagner* schenkt demnach dem Publicum von seinen Nibelungen vorderhand „das Wort, und zwar recht eigentlich das Wort, ohne Ton, ja ohne Klang, eben nur das *durch Typen*

hervorgebrachte Wort", er übergibt „ein bloßes dramatisches Gedicht, ein poetisches Literaturproduct der bücherlesenden Oeffentlichkeit".

Wir fühlen uns zu schwach und unwürdig zu einer Beurtheilung dieses wunderbaren Dramas, sie bleibe berufeneren Händen vorbehalten. Nur um
210 dem Leser einen Vorgeschmack des edlen, schwungvollen Styls der „Nibelungen" zu geben, geben wir ohne lange Wahl, – denn sie thut sehr weh – einige Perlen daraus.

Das zweite Stück, „Siegfried", beginnt damit, daß Siegfried in „wilder Waldkleidung" zu dem hämmernden Mime eintritt; „er hat einen großen Bä-
215 ren mit einem Bastseile gezäumt, und treibt diesen mit lustigem Uebermuth gegen Mime an. Mime entsinkt vor Schreck das Schwert; er flüchtet hinter den Herd: Siegfried treibt ihm den Bären überall nach."

Siegfried: „Hoiho! Hoiho!
Hau' ein! Hau' ein!
220 Friß' ihn! Friß' ihn,
Den Fratzenschmied!
Zu zwei komm' ich,
Dich besser zu zwicken:
Brauner, frag nach dem Schwert! –
225 (Er prüft das Schwert mit der Hand.)
Hoi! was ist das
Für müßiger Tand!
Den schwachen Stift
Nennst du ein Schwert?
230 Da hast du die Stücken,
Schändlicher Stümper:
Hätt' ich am Schädel
Dir sie zerschlagen! –
Mit einem Griff
235 Zergreif ich den Quark!
Wär' mir nicht schier
Zu schäbig der Wicht,
Ich zerschmiedet' ihn selbst
Mit seinem Geschmeid,
240 Den alten, albernen Alp!" –
Später erscheint Siegfried mit Mime im Walde:
Siegfried: Mime, weilst du am Quell,
Dahin laß' ich den Wurm wol geh'n;

Nothung stoß' ich
245 Ihm erst in die Nieren,
Wenn er dich selbst dort
Mit weggesoffen!

Mime: Nach freislichem Streit
Dich zu erfrischen,
250 Wirst du mir wol nicht wehren?
Rufe mich auch,
Darbst du des Rathes,
Oder wenn dir das Fürchten gefällt.

Hierauf erscheint der Lindwurm (Fafner) „in der Gestalt eines ungeheu-
255 ren eidechsenartigen Schlangenwurmes; er bricht durch das Gesträuch und
wälzt sich aus der Tiefe nach der höheren Stelle vor. Er stößt einen starken
gähnenden Laut aus". Dieser Lindwurm, der mit dem Schweif zu drohen, zu
brüllen und Feuer zu speien hat, singt zugleich Tenor. Er beginnt, die Zähne
zeigend:
260 „Trinken wollt' ich!
Nun treff' ich auch Fraß!"

Siegfried antwortet: Eine zierliche Fresse
Zeigst du mir da;
Lachende Zähne
265 Im Leckermaul!
Hoho, du grausam
Grimmiger Kerl!
Von dir verdaut sein,
Dünkt mir übel;
270 Räthlich und fromm doch scheint's,
Du verrecktest hier ohne Frist! –
Sieh dich vor, Brüller,
Der Prahler kommt! –

Um den Leser auch mit einer sentimentalen Blüthe zu erfreuen, theilen wir
275 den Schluß des langen, herrlichen Liebesduettes mit, das den dritten Abend
(„Siegfried") schließt.

Brunhilde (in höchster Ergriffenheit):
Sonnenhell leuchtet

Der Tag meiner Noth! –
280 Ewig war ich,
Ewig wäre ich,
Ewig in süß
Sehnender Wonne –
Doch ewig zu deinem Heil!
285 O Siegfried! Herrlicher!
Hort der Welt!
Leben der Erde!
Lachender Held!
Laß', ach laß'
290 Lasse von mir!
Nahe mir nicht
Mit der wüthenden Nähe!
Zwinge mich nicht
Mit dem brechenden Zwang!
295 Zertrümmere die Traute dir nicht! –
Siegfried hat sie umfaßt: Ob ich jetzt dein?
Göttliche Ruhe
Ras't mir in Wogen;
Keusches Licht lodert in Gluthen;
300 Himmlisches Wissen
Stürmt mir dahin,
Jauchzen der Liebe
Jagt es davon! –
Im höchsten Liebesjubel: O kindischer Held!
305 O herrlicher Knabe!
Du hehrster Thaten
Thöriger Hort!
Lachend muß ich dich lieben;
Lachend will ich erblinden;
310 Lachend laß' uns verderben –
Lachend zugrunde gehn!
Siegfried: Sie wacht! sie lebt!
Sie lacht mir entgegen!
Prangend strahlt
315 Mir Brunhildens Stern!
Sie ist mir ewig,
Sie ist mir immer,

Erb' und Eigen
Ein' und all'
320 Leuchtende Liebe,
Lachender Tod. –

Gibt es etwas Idealeres und Anmuthigeres, als diesen kurzen Hundetrab von Alliterationen? Er herrscht ununterbrochen das ganze viertägige Drama hindurch, welches wir von einem Ende bis zum andern abschreiben müßten,
325 wollten wir dem Leser einen vollständigen Einblick in die tiefe und zarte Empfindungswelt erschließen, die sich hier aufthut, um alle bisherige Poesie für immer vergessen zu machen.

Lesarten *(WA NRMZ 1863, 227–231)*

Schrift grundsätzlich Antiqua
ß] ss *grundsätzlich*
musikalisch] musicalisch *grundsätzlich*
Styl] Stil *grundsätzlich*

2)	*Ed. H.*] *entfällt*
2f.)	Opernhauses, ... der] Opernhauses hier in Wien ein Gesammt-Gastspiel der
4f.)	Lieblingswunsch mit niemand] Lieblingswunsche mit Niemand
6)	W a g n e r] *nicht gesperrt*
8)	Mustervorstellungen] Muster-Vorstellungen
11)	elegant] elegant,
13)	B ü h n e n f e s t s p i e l] B ü h n e n - F e s t s p i e l
17)	mittelst] mittels
17)	Vorworts ... dies] Vorwortes die Welt über dieses
20f.)	1. Das ... G ö t t e r d ä m m e r u n g.] *Alle Wörter gesperrt*
22)	andern] anderen
23)	Schluß] Schlusse
31)	sich, gottlob,] sich Gottlob
35f.)	zugrunde] zu Grunde
36)	W a g n e r ' s] *nicht gesperrt*
38)	Vorwort,] Vorworte
39)	Gericht: ... W a g n e r ' schen] Gerichte: ... Wagner'schen
44)	Oper,"] Oper",
51)	hie und da,] hier und da,

51) ganzen] Ganzen
53) Aufgabe, ... „Nibelungen",] Aufgabe wie die „Nibelungen"
54) Punkt] Punkte
58) Beredtsamkeit.] Beredsamkeit.
59f.) zeitlang] Zeit lang
60) hätten; durch keine hievon] hätten, durch keine hiervon
65) W a g n e r ' scher] *nicht gesperrt*
67) zeitlang ... W a g n e r ' sche] Zeit lang nichts Anderes als Wagner'sche
69) „zeitlang"] „Zeit lang"
73) W a g n e r] *nicht gesperrt*
74) Kräfte"] *gesperrt*
76) Gesangskräfte] Gesangeskräfte
77) Gesünderes] Gesunderes
78) hintereinander] hinter einander
82) W a g n e r] *nicht gesperrt*
87) all'] alle
87f.) W a g n e r] *nicht gesperrt*
88) 4] vier
89) blos] bloss
90) keinem] Keinem
92) „Nibelungen"] Nibelungen
94) ebenso] eben so
96) hiezu construirten Theatergebäudes".] hierzu construirten Theater-Gebäudes".
97) Wagnerschen] Wagner'schen
102) K u n s t g e n r e s] K u n s t - G e n r e s
104) ja] ja,
105) Gefühl] Gefühle
106) Auffassungsvermögens] Auffassungs-Vermögens
107) erfüllt,] erfüllt
108) W a g n e r] *nicht gesperrt*
110) Lectüre] Lecture
112) Allgemeine,"] Allgemeine",
113) Opernvorstellung] Opern-Vorstellung
115) „Lohengrin"] Lohengrin
117f.) Wiener Hofoperntheaters] wiener Hof-Operntheaters
119) Operngenres,] Opern-Genres,
120) Geschmack] Geschmacke

122) W a g n e r] Wagner
125) stichhältige] stichhaltige
127) Geschmack] Geschmacke
129) Zusammenhang stünde. W a g n e r] Zusammenhange stünde. Wagner
131) „Lohengrin"] Lohengrin
133) „Lohengrin"] Lohengrin
134–137) „Königin ... folgte.] „Königin Topas" von Massé, „Die Rose von Castilien" von Balfe, „Diana von Solange" von Herzog Ernst und der „Trovatore" von Verdi, dem gleich nach Eckert's Abgange auch der „Rigoletto" folgte.
137) „Lohengrin" ... Wiener] Lohengrin auf das wiener
142) Geleis] Geleise
143) sowie] so wie
151) „Nibelungen"
153) vierabendlange] vier Abende lange
154) W a g n e r] *nicht gesperrt*
156) W a g n e r] *nicht gesperrt*
156) kunstliebender] kunstliebender,
159) Aufruf] Aufrufe
161) „Lohengrin"] Lohengrin
162f.) Hunderttausend ... zusammenzuschießen,] hunderttausend Gulden für ein Werk zusammen zu schiessen,
169) „Nibelungen"] Nibelungen
171) K u n s t g e n r e s ,] K u n s t - G e n r e s ,
174) beiseite] bei Seite
181) schließen,] schliessen
182) „Nibelungen"] Nibelungen
183) Vorschlag] Vorschlage
184) zusammenzuziehen] zusammen zu ziehen
188) Maschinerien] Maschinerieen
190) bilden.] bieten.
194) gerne] gern
196) bisherigen] bisherigen,
200) Glücklicherweise ... W a g n e r ' schen] Glücklicher Weise sind alle Wagner'schen
202) ohneweiters] ohne Weiters
203) R i c h a r d W a g n e r] *nicht gesperrt*
204) vorderhand] vor der Hand

205) ja] ja,
207) Literaturproduct] Literatur-Product
209) Dramas,] Drama's,
210f.) „Nibelungen“] Nibelungen
211) Wahl,] Wahl
215) gezäumt,] gezäumt
215) Uebermuth] Uebermuthe
218) „Hoiho! Hoiho!] „Hoiho! hoiho!
220) Friß' ihn! Friß' ihn,] Friss ihn! Friss ihn,
224) frag] frag'
231) Stümper:] Stümper!
235) Zergreif] Zergreif'
239) Geschmeid,] Geschmeid',
242) Mime, ... Quell,] „Mime, weilst du am Quell?
247) weggesoffen!] weggesoffen!“
248) Nach] „Nach
250) wol] wohl
253) gefällt.] gefällt.“
257) Schweif] Schweife
258) brüllen] brüllen,
262) Eine] „Eine
273) kommt! –] kommt!“ –
275) Liebesduettes] Liebes-Duettes
278) Sonnenhell] „Sonnenhell
289) ach laß'] ach, lass',
296) Siegfried hat sie umfaßt:] (Siegfried hat sie umfasst)
304) Im höchsten Liebesjubel:] (Im höchsten Liebesjubel)
309) erblinden;] erblinden:
311) zugrunde gehn!] zu Grunde gehen!“
312) Sie] „Sie
317) immer,] immer
318) Eigen] Eigen,
321) Tod. –] Tod.“ –
324) andern] anderen
327) machen.] machen.

Wien, 10. Juli 1853. *sic!* Ed. H.

Lesarten *(WA MO1, 315–317 und 317–321 unter* **Wagner's Rheingold und sein Bayreuther Theater***)*

1–10) **Richard** … „Nibelungenrings".] *entfällt*
11) elegant als] elegant, als
12) näheren] *entfällt*
14f.) (Leipzig, … 1863.)] *entfällt*
17) dies wundersame] sein wundersames
19–32) Die … können.] *entfällt*
35) „deutsche Oper"] Oper
36) W a g n e r ' s] *nicht gesperrt*
36) „Nibelungenring"] Nibelungenring
37) Kunstwerk ist,] Kunstwerk sei,
39) W a g n e r ' schen] *nicht gesperrt*
51) ganzen] Ganzen
53) „Nibelungen",] Nibelungen,
65) W a g n e r ' scher] *nicht gesperrt*
67) W a g n e r ' sche] *nicht gesperrt*
71) „Tristan"] Tristan
73) W a g n e r] *nicht gesperrt*
74) Kräfte"] *gesperrt*
76) viertägigen Oper] viertägigen Wagner'schen Oper
82) W a g n e r] *nicht gesperrt*
87f.) W a g n e r] *nicht gesperrt*
88) 4] vier
90f.) Das … entgehen.] *entfällt*
92) „Nibelungen"] Nibelungen
95) „Unsichtbarkeit des Orchesters"] Unsichtbarkeit des Orchesters
96) „eigens … Theatergebäudes".] eigens … Theatergebäudes.
97f.) Vernünftigen; … Augen. Nun] Vernünftigen, falls die Ausführung sich auf die mäßige Vertiefung des Orchesters, wie gegenwärtig in München, beschränkt. Ob aber ein völliger „mystischer Abgrund", wie ihn Wagner für Bayreuth projectirt, noch akustisch sein kann, muß die Zukunft lehren. Nun
100) P u b l i c u m] P u b l i k u m
100) Publicum,] Publikum,
103) „ein] *gesperrt*
108) W a g n e r] *nicht gesperrt*
113) anzuschlagen."] anzuschlagen.

115) ‚Lohengrin'] Lohengrin
119) inhaltsvollere] inhaltsvolle
120) Publicums] Publikums
122) des Herrn Wagner] von Richard Wagner
129) Wagner] *nicht gesperrt*
130) Wien]] *nicht gesperrt*
131) „Lohengrin"] Lohengrin
133) „Lohengrin"] Lohengrin
134–136) „Königin Topas", ... Verdi,] „Königin Topas" von Massé, „die Rose von Castilien" von Balfe, „Diana von Solange" von Herzog Ernst, und „Trovatore" von Verdi,
136) „Rigoletto"] *nicht gesperrt*
137) „Lohengrin"] Lohengrin
138–150) Doch ... darzubringen?] *entfällt*
150) Denn daß es] Daß es
151) „Nibelungen"] Nibelungen
154) Wagner] *nicht gesperrt*
156) Wagner ... Erstens:] *entfällt*
158) „kleinlichen" Denkungsweise] „kleinlichen Denkungsweise"
159) weßhalb] weshalb
160) „kleinlich"] kleinlich
160) Bei] Angesichts
161) „Lohengrin"] Lohengrin
163) „Lohengrin"] Lohengrin
165–212) Der ... daraus.] *entfällt*
213–327) Das ... machen.] finden*. *(S. 315) Textübernahme Fußnote:* Das ... kommt! – (238) *alle Sperrungen nicht gesperrt, Rest des Wagner-Zitates und des Haupttextes entfällt*

Presse, 7. 8. 1863

Von Donizetti's Tod und Verdi's Leben.

Ed. H. Nichts ist geeigneter, die Geduld eines an Zeit und Geld bereits beschädigten Lesers einigermaßen zu stärken, als der tröstliche Gedanke, daß auch in dem schlechtesten Buche sich mitunter Wahres oder Interessantes finde. Wo aber von schlechten Büchern die Rede ist, da verdient die neuere musikalische Literatur der Franzosen ausgiebige Erwähnung. In Paris pfle-

gen die namhafteren musikalischen Feuilletonisten je nach Verlauf einiger Jahre ihre Kritiken in einem stattlichen Band zu sammeln, und diesen Eintagsfliegen dadurch formelle Unsterblichkeit zu verschaffen. Für uns Nicht-
10 franzosen hat diese Buchmacherei wenigstens den einen Vortheil, daß sie uns die Bekanntschaft der fremden Kritiker in bequemerer Weise verschafft, als wenn wir ihnen durch alle Zeitungen hätten nachlaufen müssen. Einen hohen Begriff von der musikalischen Kritik in Paris wird man aus den zahlreichen, alljährlich von Dentu, M. Lévy u. A. mit verführerischer Net-
15 tigkeit ausgestatteten Sammelsurien nicht bekommen. Leicht und gewandt geformt, sind die meisten dieser Musikkritiken innerlich von einer Flachheit, Befangenheit, mitunter von einer Unwissenheit, die uns Deutschen unangenehm auffällt. Man betrachte nur die neueste musikalisch-kritische Publication, die „Erinnerungen" des Herrn Escudier, *) ein in Paris mit beifälli-
20 ger Spannung begrüßtes Buch. Herr Escudier, in der Pariser Musikwelt eine bekannte und einflußreiche Persönlichkeit, ist Musikalien-Händler und Verleger, Eigenthümer einer Musikzeitung und musikalischer Kritiker. Diese Qualitäten, zu denen vermuthlich noch die eines muntern, gefälligen Weltmannes hinzutritt, haben Herrn Escudier mit allen musikalischen Notabi-
25 litäten der neuesten französischen und italienischen Epoche in persönliche Berührung, mitunter in intime Beziehungen gebracht. Einige seiner persönlichen Erlebnisse mit Donizetti und Verdi sind nicht uninteressant; wir wollen unseren Lesern das Beste daraus im Verlaufe mittheilen. Sobald aber Herr Escudier aufhört zu erzählen, und anfängt zu urtheilen, da ist er
30 nichts weiter als das geistlose Echo des großen Theater-Publicums. Das ungebildetste Mitglied des Jockeyclubs, welches sich in seiner Parterreloge reckt und die handgreiflichsten Melodien mittrillert, könnte nicht flacher über die dramatische Musik der Gegenwart sprechen als Herr Escudier. Für ihn gibt es nichts Höheres, Vollendeteres als die neueste italienische Musik. Jede
35 Note von Rossini oder Bellini findet er *„sublime"* und *„admirable"*, jede Oper von Donizetti ist ein *„chef d'œuvre"*, und wenn wir behaupten, daß ihm Verdi ein Halbgott ist, so haben wir eigentlich nur die Hälfte der Wahrheit gesagt. Sein Entzücken drückt Herr Escudier meist in einem affectirt phrasenhaften oder kokett ungenirten Styl aus. Wenn er erzählt, daß
40 Rossini bei der Nachricht von Bellini's Tod geweint habe, so fügt er bedeutungsvoll hinzu: So hat auch Michel Angelo beim Tode Rafael's geweint!

Nach Rossini und Meyerbeer erscheint ihm im Fach der Großen

---

*) *„Mes Souvenirs" par* Léon Escudier. *Paris chez E.* Dentu. 1863.

Oper Verdi als die letzte Steigerung, welche zu übertreffen *(„de faire davantage ou de faire mieux")* der Zukunft sehr schwer fallen würde.

Von der Existenz deutscher Musik scheint Herr Escudier kaum eine Ahnung zu haben, höchstens daß er einmal unter jenen Meisterwerken, welche der angehende Operncomponist zu studiren habe, neben dem „Mosè", der „Lucia" und dem „Trovatore" auch Mozart's „Don Juan" nennt.

Die französische Oper steht Herrn Escudier erst in zweiter Reihe neben der italienischen, doch weiß er auch hier die neuesten und kleinsten Sternchen der *Opéra comique* mit einer Wärme und Hochachtung zu feiern, daß man lauter große Meister vor sich zu haben glaubt. Nur auf Gounod ganz allein ist Herr Escudier nicht gut zu sprechen, der „Faust" ist ihm zu ernst, zu gelehrt, die Liebesduette klingen „wie auf einer Orgel erfunden", und Gounod's ganze Musik zu sehr belastet mit *„gravité religieuse"**).

Indessen, lassen wir den „Kritiker" Escudier seiner Wege gehen und hören, was uns der Freund Donizetti's von dessen letzten Lebenstagen erzählt.

Das erste Anzeichen von Geistesstörung will Escudier an Donizetti eines Abends während der Vorstellung des „Dom Sebastian" bemerkt haben. Madame Stolz, welche als launenhafte, unumschränkte Primadonna damals die Große Oper tyrannisirte, wollte nicht (wie es die Handlung erfordert) auf der Scene bleiben, während Camoëns hinter der Coulisse seine Barcarole singt. Als man sie endlich dazu bewogen hatte, verlangte sie, geärgert von dem Beifall, der dem Sänger des Camoëns nach der Barcarole zu Theil wurde, wenigstens die Kürzung dieses Gesangstückes. Donizetti, der sonst sanfte und freundliche Mann, ergriff wüthend seine Partitur und schleuderte sie unter den heftigsten Invectiven der Sängerin vor die Füße. Schäumend vor Wuth und seiner nicht mehr mächtig, mußte er von drei Freunden nach Hause gebracht werden. Er erholte sich bald, und durch lange Zeit fanden seine Freunde nicht das mindeste Anzeichen einer drohenden Krankheit an ihm.

---

*) Die französischen Componisten des Kaiserreichs rühmt Herr Escudier natürlich mehr aus Respect, wie uns dünkt, als aus Neigung. Er nennt die ersten fünfzehn Jahre unseres Jahrhunderts mit Recht eine der glänzendsten Epochen der dramatischen Kunst, und führt die vorzüglichsten französischen Opern auf, die während dieser fünfzehn Jahre entstanden. Darunter nennt er u. a.: *„L'Irato"* von Méhul, *„La Caverne"* von Lesueur, *„Montano"* von Berton, *„Adolphe et Clara"* von Dalayrac, lauter Opern, welche bereits in den Neunzigerjahren des vorigen Jahrhunderts in Paris zur Aufführung gekommen waren! Was würde man in Deutschland von einem Autor sagen, der in der neueren Kunstgeschichte seines eigenen Vaterlandes eine solche Unwissenheit verriethe?

Eines Morgens als Donizetti gegen seine Gewohnheit seinem Diener noch
85 immer nicht geläutet hatte, drang dieser, geängstigt, ungerufen ein und fand
seinen Herrn bewußtlos auf der Erde hingestreckt. Man rief eiligst mehrere
Aerzte. Donizetti kam bald zu sich und antwortete auf die Fragen der
Aerzte mit ungewöhnlicher, befremdender Redseligkeit. Er erklärte ihnen
unter anderm, daß er zwei Quellen der Begeisterung in sich habe, deren Sitz
90 er ganz genau fühle: links wäre die Quelle für seine heitere Musik, rechts die
andere für die tragische. Sobald er zu componiren anfange, fühle er eine Art
Klappe sich öffnen, rechts oder links, je nach der Gattung Musik, welche er
eben producire, und nach einem arbeitsvollen Tag fühle er sich stundenlang
entweder an der rechten oder an der linken Seite seines Körpers schmerzlich
95 ermüdet*).

Nach einiger Zeit schien Donizetti wieder geistig und körperlich sich zu
erholen, die Lust zur Arbeit erwachte wieder, und er beschäftigte sich lebhaf-
ter als je mit seinem Lieblingsproject, den „Sganarelle“ von Molière (von
Giraud italienisch bearbeitet) für die Komische Oper zu componiren. Aber
100 der fruchtbare Componist, der den „Liebestrank“ in 19 Tagen geschrieben
hatte, war nicht mehr im Stande, auch nur mit Einer Scene fertig zu werden.
Die Aerzte constatirten eine gefährliche Ueberreizung der Nerven bei Doni-
zetti und untersagten ihm das Arbeiten. Sein Zustand verschlimmerte sich
rasch; man erkannte für unumgänglich nothwendig, den Kranken in eine
105 Irrenanstalt zu bringen, am besten in jene des Dr. Moreau zu Ivry. Allein
wie Donizetti dazu bewegen? Wie ihn überhaupt von Paris fortbringen? Die
Freundschaft macht erfinderisch. Man fingirte einen Brief aus Wien, der un-
ter dem Couvert der Gesandtschaft Donizetti zugestellt wurde. Der Kaiser
von Oesterreich beauftragte darin den Maestro, nach Wien zurückzukehren
110 und seine Functionen als k. k. Hofcompositeur aufzunehmen. Diesen aus-
zeichnenden Posten, welcher Donizetti bekanntlich nach der ersten Vor-
stellung der „Linda von Chamounix“ verliehen wurde, soll er nach Escudier's
Mittheilungen der Verwendung Rossini's, der in freundschaftlicher Cor-
respondenz mit Metternich stand, verdankt haben.
115 Der arme Kranke ging vollständig in die Falle. Er vergaß auf sein Leiden
und gab seinem Diener Antonio Befehl, die Koffer zu packen. Donizetti's
Wagen, mit zwei Postpferden bespannt, rollte fort. Ein anderer Wagen folgte

*) „Donizetti,“ fügt hier Herr Escudier, süßlich witzelnd, hinzu, „hat sich nicht in der Haupt-
sache, aber offenbar im Detail geirrt. Nicht auf der rechten Seite konnte der Quell seiner
120 tragischen Musik fließen: ‚Lucia‘ mußte von der Seite des Herzens, also von der linken, kom-
men!!“

in einiger Entfernung. Der Neffe Donizetti's, ein oder zwei Freunde und der treue Antonio saßen darin. In Ivry angelangt, macht der Postillon die Pferde plötzlich bäumen, springt, lästerlich fluchend, vom Kutschbock und weckt
125 den eingeschlummerten Donizetti mit der Meldung, er sei die Achse gebrochen und es bleibe jetzt, mitten in der Nacht, nichts anderes übrig, als sich in das glücklicherweise ganz nahe Hotel zu verfügen. Halbverschlafen steigt unser Maestro aus, der Director des Irrenhauses, M. Moreau, den Wirth spielend, empfängt ihn mit den gasthausüblichen Begrüßungen. Man richtet Do-
130 nizetti in einem bequemen Zimmer ein. Am folgenden Tage erscheinen der Neffe, die Freunde und Antonio, angeblich in Folge einer ihnen den Unfall berichtenden Depesche, um Donizetti zu besuchen. Man bestimmt ihn, noch einen Tag zu verweilen, dann noch einen, und einen dritten und vierten, bis endlich der Doctor vollständig Herr des Patienten, und von einem Fortgehen
135 keine Rede mehr ist. Die sorgfältigste ärztliche Behandlung vermochte aber leider nicht mehr, das zur Gehirn-Erweichung vorgeschrittene Uebel zu heilen. Aus dem Irrenhaus zu Ivry brachte man den armen, unheilbar Kranken zuerst in ein freundliches Landhaus bei den Champs-Elysées, von da endlich nach Bergamo, seiner Vaterstadt. Sein Neffe und Antonio waren bei ihm.
140 Wenige Minuten vor seinem Tode – Donizetti hatte seit lange theilnahmslos und ohne jemand wieder zu erkennen, hingeträumt – spielte eine Straßenorgel vor seinem Fenster das Final-Sextett aus der „Lucia". Eine plötzliche Klarheit leuchtete aus dem erloschenen Auge des Kranken, ein leises Lächeln glitt über seine Züge, sein Kopf sank auf das Kissen zurück, und Doni-
145 zetti hatte aufgehört zu leben.

Wenden wir uns von den Todten zu den Lebenden. Verdi lebt, und zwar im vollen Sonnenschein des Glückes. Das Bild, das Escudier von dem Landleben des gefeierten Maestro entwirft, ist ein blühendes Gegenstück zu den düstern Scenen aus Donizetti's Dahinsterben. Hart an dem kleinen Dorfe
150 Busseto, seinem Geburtsort, hat Verdi einen „immensen Besitz". Er hat sich darauf eine schöne Villa gebaut, welche die Landleute *„La villa del professore Verdi"* nennen. Jeder Bauer im Umkreis von mehreren Meilen weiß dem Fremden den Weg nach dem reizenden Schloß zu zeigen und genau beizufügen, ob Verdi anwesend sei oder nicht. Hier pflegt Verdi regelmäßig von
155 seinen Mühen und Triumphen auszuruhen. Das Gewehr über der Schulter oder ein Buch in der Hand, durchstreift er die Gegend, bei seinen zahlreichen Pächtern vorsprechend, und mit ihnen über alle Details der Feldarbeit verhandelnd.

Escudier versichert, Verdi habe „ebenso tiefe Studien in der Land-
160 wirthschaft gemacht als im Contrapunkt". (Glückliche Felder!) Das Land-

volk betet ihn an und beweist seine Anhänglichkeit auf tausendfache Art. Des Abends, wenn der Maestro mit seiner Frau spazieren geht, vereinigen sich seine Bauern und singen ihn mit Chören aus seinen Opern an. Escudier schildert die *„douce sensation"*, die er bei einem solchen Bauernchor aus
165 *„I Lombardi"* empfand. Auf diesem großen und schönen Landgut, „S a n t ' A g a t a", das Verdi einzig und allein seinem Talent und Fleiß verdankt, arbeitet er den größten Theil seiner Opern. Er scheint stets von enthusiastischer Verehrung umgeben zu sein; zwei originelle Typen derselben sind Verdi's Schwiegervater, Antonio, und sein Diener Luigi. Vater Antonio kann
170 niemals von Verdi oder dessen Musik sprechen hören, ohne vor Rührung zu weinen. Er lebt in Busseto und bewahrt daselbst wie ein Heiligthum die frühesten musikalischen Kritzeleien seines Schwiegersohns. Als Verdi das Ritterkreuz der Ehrenlegion erhielt, konnte der glückliche Schwiegervater die Begierde, dem ganzen Dorfe diese Auszeichnung mitzutheilen, nicht be-
175 meistern, heftete sich s e l b s t das Ordenskreuz an, und lief so, gleichsam als „Expreß" des Ruhmes seines Schwiegersohns, von Hof zu Hof, von Hütte zu Hütte, während Verdi selbst daheim beim schwarzen Kaffee seine Cigarre rauchte.

V e r d i ' s Diener, L u i g i , dem Herr Escudier ein eigenes Capitel widmet,
180 ist seines Zeichens eigentlich Lohnkutscher in Reggio; Musikliebe hat ihn zum Kammerdiener gemacht. V e r d i „ist sein Gott"; in diesem Glaubensartikel unterscheidet er sich somit gar nicht vom Padre Antonio und von Herrn Escudier. Letzterer behauptet, man könnte sämmtliche Opern von Verdi ruhig verbrennen: Luigi würde sie insgesammt von der ersten bis zur
185 letzten Note auswendig dictiren. Als V e r d i sich nach Petersburg begab, um seine *„Forza del destino"* zur Aufführung zu bringen, dachte er nicht daran, sich von Luigi begleiten zu lassen. Da erscheint, wenige Minuten vor der Abreise, plötzlich Luigi, seine ganze Garderobe in einem Sacktuch eingebunden, und besteht darauf, mitgenommen zu werden, was sein Herr denn auch
190 gewährte. L u i g i schätzt von den Sängern nur jene, welche ausschließlich Verdi'sche Musik singen; wer sich mit Rossini, Bellini, Donizetti abgibt, ist „ein Cretin". Er ist der heimliche Capellmeister, der den Bauern auf Verdi's Landgut die Opernchöre einstudirt; er nennt das „sein Conservatorium".

Ueber V e r d i ' s Persönlichkeit spricht sich Escudier so überschwänglich
195 aus, daß kein Mensch daran zweifeln kann, der Componist des „Rigoletto" sei zugleich der vollkommenste aller Sterblichen. In der Literatur aller Nationen ist er zu Hause, zu seinen Textbüchern liefert er die entscheidenden Ideen; „keine der großen socialen, industriellen, politischen, wissenschaftlichen und literarischen Fragen, welche jemals bis auf unsere Tage die Geister

beschäftigt haben, ist ihm fremd". Zum Deputirten im Turiner Parlament ist er, ganz abgesehen von seinem Künstlerruhm, blos als unvergleichlicher Patriot gewählt worden, was umso wunderbarer erscheint, als Verdi noch nie eine Sylbe im Parlament gesprochen hat.

Was Escudier von Verdi's Charakter erzählt, von seiner Herzensgüte, Großmuth u. s. w., hören wir umso lieber, als wir in die maßlose Ueberschätzung seiner musikalischen Leistungen nicht entfernt einstimmen können. Selbst wenn wir die enthusiastische Färbung von Freundeshand hoch genug anschlagen, bleibt des Rühmenswerthen noch immer ein schönes Theil.*)

Lesarten *(WA Berliner Musik-Zeitung Echo 1863, 273–277)*

2) *Ed. H.*] *entfällt*
12) ihnen] Ihnen
14) von Dentu, M. Lévy u. A.] *entfällt*
18f.) Publication, ... Escudier, *)] Publication die „Erinnerungen" des Herrn Escudier, („Mes Souvenirs" par Léon Escudier. Paris 1863)
20) Escudier,] *nicht gesperrt*
24) Herrn] Hrn.
27) unseren] unsern
28) im Verlaufe] *entfällt*
28) Herr] Hr.
30) Theater-Publicums.] Theater-Publikums.
32) mittrillert,] mittrillert
33) Herr Escudier. ... gibt] Hr. Escudier. Für ihn giebt
34–36) Rossini oder Bellini ... Donizetti] *nicht gesperrt*
38) Herr Escudier] er
39f.) Rossini ... Bellini's] *nicht gesperrt*
42) Rossini und Meyerbeer] *nicht gesperrt*
45f.) würde. *Absatz* Von] *ohne Absatz*
46) Herr Escudier] E.
47) höchstens] höchstens,

* Schreiber dieser Zeilen kann sich nur einer flüchtigen Bekanntschaft mit Verdi rühmen. Es war im vorigen Jahre in London, wo er in einer Loge des Majesty-Theaters Verdi kennen lernte, und von dessen schlichtem, ruhigem und ernstem Wesen einen günstigen Eindruck empfing.

48f.) „M o s è", ... „T r o v a t o r e"] „Mose", der „Lucia" und dem „Trovatore"
50) f r a n z ö s i s c h e ... E s c u d i e r] französische Oper steht Hrn. Escudier
53f.) G o u n o d ... Escudier] Gounod ganz allein ist er
56f.) *„gravité religieuse"*). Absatz* Indessen] *„Gravité réligieuse"*). weiter ohne Absatz*
57) Indessen,] Indessen
58) D o n i z e t t i ' s] *nicht gesperrt*
60) Escudier] E.
61) „Dom] „Don
62) S t o l z ,] Stoltz,
63) Große Oper] „große Oper"
70) drei] 3
71) durch] *entfällt*
73, 84) ihm. *Absatz* Eines] *ohne Absatz*
74) Herr Escudier] E.
75) fünfzehn] 15
77) fünfzehn Jahre] Jahre
78f.) u. a.: ... D a l a y r a c ,] u. A.: *L'Irato* von Méhul, *La Caverne* von Lesueur, *Montano* von Berton, *Adolphe et Clara* von Dalayrac,
84) Donizetti] D.
87) D o n i z e t t i] *nicht gesperrt*
87) Fragen] Frage
91) tragische.] Tragische.
92) Gattung] Gattung der
95) ermüdet*).] ermüdet. *danach Fußnote im Text in Klammern*
96) Donizetti] D.
99) G i r a u d] *nicht gesperrt*
99) Komische Oper] „Komische Oper"
101) mit Einer] mit einer
102f.) Donizetti] D.
105) I v r y.] *nicht gesperrt*
106) Donizetti] D.
106) fortbringen?] fort bringen.
108) Donizetti] D.
110) k. k.] k.
111) D o n i z e t t i] D.

111) ersten] 1.
112) Escudier's] Esc.
113) R o s s i n i ' s ,] *nicht gesperrt*
114) M e t t e r n i c h] *nicht gesperrt*
114f.) haben. *Absatz* Der] *ohne Absatz*
117) zwei] 2
118) „Donizetti," fügt hier Herr Escudier,] (Donizetti fügt hier Escudier,
120f.) linken, kommen!!"] linken kommen!!").
122) Donizetti's,] D.
124) bäumen,] bäumend,
125) Donizetti] D.
127) das glücklicherweise] das, glücklicherweise,
127) Halbverschlafen] Halb verschlafen
128) M. Moreau,] Moreau,
129f.) Donizetti] D.
132) Donizetti] D.
137) armen,] armen
139) B e r g a m o ,] *nicht gesperrt*
146) Lebenden. V e r d i] Lebendigen. Verdi
147) Escudier] E.
150) B u s s e t o ,] *nicht gesperrt*
159) E s c u d i e r] *nicht gesperrt*
163) Escudier] E.
164) solchen] solchem
165f.) „S a n t ' A g a t a",] *nicht gesperrt*
175) s e l b s t] *nicht gesperrt*
178f.) rauchte. *Absatz* V e r d i ' s] *ohne Absatz und nicht gesperrt*
179) L u i g i , ... Capitel] Luigi, dem Herr E. ein eigenes Kapitel
181) V e r d i] *nicht gesperrt*
185) V e r d i] *nicht gesperrt*
190) L u i g i] *nicht gesperrt*
191) abgibt,] abgiebt,
193) einstudirt;] einstudirt:
193f.) Conservatorium". *Absatz* Ueber] *ohne Absatz*
194) V e r d i ' s] *nicht gesperrt*
194) Escudier] E.
198) industriellen,] industriellen
199) Fragen,] Fragen
203f.) hat. *Absatz* Was] *ohne Absatz*

205) w.,] w.
208) noch immer] noch, immer
208) Theil. *)] Theil. *) Pr. E. Hanslick.

Presse, 4. 9. 1863

Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847, von Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Ed. H. Der zweite Band von Felix Mendelssohn's Briefen ist soeben erschienen. Dem außerordentlichen Aufsehen, welches der erste Band (die „Reisebriefe" aus den Jahren 1830 bis 1832) erregt hatte, – derselbe hat in nicht ganz zwei Jahren fünf Auflagen erlebt, – entspricht die Spannung, mit der man der Fortsetzung seither entgegensah. Diese schließt sich, dem Inhalt und der Zeit nach, unmittelbar den Reisebriefen an. Sie beginnt mit dem Jahre 1833, umfaßt die Zeit von Mendelssohn's Wirksamkeit in Düsseldorf, in Leipzig und Berlin, endlich die letzte Schweizerreise. Der letzte Brief der Sammlung ist aus Leipzig vom 25. October 1847 datirt, also unmittelbar vor der projectirten Reise zum Musikfest nach Wien, wo am 4. November statt des sehnlich erwarteten Meisters die erschütternde Botschaft von seinem Tode eintraf.

Die von Paul Mendelssohn in Berlin und Dr. Karl Mendelssohn in Heidelberg besorgte Herausgabe ist ein Muster in Anordnung und Auswahl. Ganz im Gegensatz zu jener Eitelkeits-Pietät, welche das nichtssagendste Papierschnitzel eines großen Verstorbenen sorgfältig dem Druck überliefert (der Briefwechsel zwischen Goethe und Karl August ist das neueste betrübende Beispiel), haben unsere Herausgeber aus der Masse der Mendelssohn'schen Briefe nur diejenigen ausgewählt, die, für Mendelssohn's Charakter und Kunstthätigkeit bezeichnend, ein allgemeines Interesse in Anspruch nehmen. Ja beinahe möchten wir mit den Herausgebern über eine zu große Zurückhaltung rechten, denn es fällt auf, daß der Band aus der reichen, musikalisch und biographisch gleich interessanten Correspondenz Mendelssohn's mit Franz Hauser ein einziges kurzes Stück enthält; gar keinen Brief an Schumann, an Liszt etc. Wir finden nicht eine Sylbe über die Compositionen von Schumann, Berlioz, Richard Wagner, über welche Mendelssohn sich ohne Zweifel gegen seine vertrauteren Freunde auch brieflich geäußert hat. Sollten hier persönliche Rücksichten im Wege gestanden haben?

Wenn man uns um das Verhältniß des vorliegenden zweiten Bandes zum ersten fragt, so müssen wir antworten, daß er hinter den „Reisebriefen" weder an biographischem Werth noch an selbständiger Bedeutung des Inhalts zurücksteht. Lernten wir dort den Jüngling kennen, der im vollen Morgensonnenschein des Glückes und der Erwartung seinen Idealen feurig zustrebt, so steht hier der M a n n vor uns, der gereift, in voller practischer Thätigkeit, ein festes Ziel gefunden und die höchsten Erfolge erreicht hat. Die beiden Briefsammlungen stehen zu einander wie Verheißung und Erfüllung. Eine so einheitliche, harmonische Entwicklung, ohne Sprung und Widerspruch, hat kaum ihresgleichen. Dieselben Grundsätze und Anschauungen, welche Mendelssohn in seinen Reisebriefen ausspricht, klingen unverändert aus seinen letzten Briefen. Nichts von dem, was der Jüngling ausgesprochen, hat der Mann zurückzunehmen oder zu verleugnen; wir finden dieselben Ueberzeugungen nur vertieft und gefestigt.

Ob trotzdem die neue Sammlung ebenso begeisterte Theilnahme wie die „Reisebriefe" finden werde, möchten wir nicht verbürgen. Diese wirkten ganz einzig in ihrer Art. Einmal war es der unvergleichliche berauschende Duft von Glück und Jugend, welcher dort den Leser so mächtig gefangen nahm. Das Glück der Jugend läßt sich nicht wiederholen. Sodann bildeten die Briefe, welche der junge Felix über seine italienische und französische Reise den Eltern und Geschwistern schrieb, ein merkwürdig einheitliches, abgeschlossenes Ganze. Das Buch las sich mehr wie eine zusammenhängende poetische Production als wie eine später veranstaltete Auswahl vertrauter Briefe. Die neuen, uns gegenwärtig vorliegenden Briefe entbehren jenen zauberhaften Schmelz der Jünglingsfreude und Reiselust, sie entbehren ebenso des engen Zusammenhanges, der uns dort ein Stück Leben Mendelssohn's beinahe lückenlos, Schritt für Schritt, mitleben läßt. Nur die wesentlichsten, namentlich nach Außen gerichteten Partien: die Thätigkeit in Düsseldorf, die Leipziger Bestrebungen, die Verhandlungen mit Berlin, treten ziemlich vollständig und übersichtlich hervor. Die Mittheilung irgend eines Briefes an seine Frau haben wir bei der leidenschaftlichen Zärtlichkeit, mit der Mendelssohn an ihr hing, schmerzlich vermißt. Die Briefe des zweiten Bandes sind abermals zum allergrößten Theil an Mendelssohn's Eltern und Geschwister gerichtet, denen er in ungeschwächter Liebe und Herzlichkeit fest verbunden bleibt. Außerdem finden wir Briefe an Ferdinand H i l l e r, G a d e, S p o h r, M o s c h e l e s, E c k e r t, V e r h u l s t, Concertmeister D a v i d, Julius R i e t z, an den Advocaten S c h l e i n i t z, an die Prediger S c h u b r i n g und B a u e r, an Karl K l i n g e m a n n, an den Verleger S i m r o c k, Präsident V e r k e n i u s, an die Professoren D e h n,

Schirmer und Köstlin, an die Musikdirectoren Franck, Stern und Naumann, endlich an den preußischen Geheimrath v. Massow und den König von Preußen.

Nach den ersten Seiten des Bandes finden wir Mendelssohn bereits in Düsseldorf. In geselliger Hinsicht befindet er sich dort ganz vortrefflich. Der Verkehr mit den Malern sagt ihm zu, ihre Ausflüge und Feste mit „lebenden Bildern" u. dgl. beschreibt er nachgenießend in poetisch erregter Stimmung. Hingegen bringt ihm seine Function als Capellmeister und Ausschußmitglied des „Theatervereins" manches Mühsal und Aergerniß. Wir erhalten einigen Einblick in die Epoche der berühmten Immermann'schen Bühnenleitung in Düsseldorf. Mendelssohn beschreibt einen großartigen, gegen die Theater-Direction gemünzten Scandal während der Aufführung des „Don Juan", worüber Immermann aus Aerger ein heftiges Fieber bekam. Es kann nicht Wunder nehmen, daß Mendelssohn es bald satt war, die Zeit seiner besten schöpferischen Kraft für die aufreibenden, kleinlichen Nothwendigkeiten eines Stadttheaters zu opfern. „Ich war hier," schreibt er im November 1834, „in eine entsetzliche Verwirrung und Hetze hineingerathen. Wenn ich mich Morgens zur Arbeit setzte, so klingelte es während jedem Tact; da kamen unzufriedene Choristen, die man anfahren, ungeschickte Sänger, die man einstudiren, schäbige Musikanten, die man engagiren mußte, und wenn es so den ganzen Tag fortgegangen war, und ich mir dann sagen mußte, das sei nun alles für das Düsseldorfer Theater und dessen Heil, so wurde ich schwer ärgerlich; endlich vorgestern entschloß ich mich, machte einen *salto mortale*, sprang aus der ganzen Geschichte heraus und bin nun wieder ein Mensch."

Es war namentlich die Vollendung des „Paulus", welche die ungetheilte Kraft Mendelssohn's in Anspruch nahm. Mehrere Briefe an den Prediger Julius Schubring in Dessau sind beispielsvoll für den Ernst und die Gewissenhaftigkeit des Studiums, das Mendelssohn seinen Stoffen widmete. Schubring half mit Rath und That an der Zusammenstellung des Textes zum „Paulus" und später zum „Elias". Mendelssohn bespricht sich mit dem geistlichen Freunde sowol über die Form und den Charakter des Ganzen, als über einzelne Bibelstellen, Choraltexte und andere Details. Ursprünglich dachte er auf den „Paulus" ein Oratorium „Petrus" als Seitenstück folgen zu lassen; allein bei schärferer Prüfung mußte er bezweifeln, „ob die Stelle, die Petrus in der Bibel einnimmt, an und für sich bedeutend genug sei, um ein symbolisches Oratorium darauf zu gründen?" „Denn historisch (fährt M. fort) dürfte der Stoff nach meinem Gefühl durchaus nicht behandelt werden, so nothwendig dies im ‚Paulus' war. Bei einer hi-

storischen Behandlung müßte Christus in der ersten Zeit von Petri Wirken erscheinen, und wo Er erscheint, kann Petrus nicht das Hauptinteresse in Anspruch nehmen."

Die Sehnsucht nach einem ihm vollkommen entsprechenden Opernstoff, welche schon in den „Reisebriefen" wiederholt auftaucht, verläßt Mendelssohn auch in Düsseldorf und Leipzig nicht. Wir sehen ihn eifrig suchen und verhandeln. „Diejenigen, welche dichten können (schreibt er an Spohr), mögen Musik nicht ausstehen, oder sie kennen das Theater nicht, und die Anderen kennen wieder keine Poesie und keine Menschen, sondern nur Bretter und Lampen, und Coulissen und Leinwand." Er verhandelt mit Planché, dann mit I. Fürst in Berlin über einen Operntext, ohne sich zufriedengeben zu können. „Ich will lieber gar keine Oper componiren, als eine, die ich vom Anfang an selbst für ein mittelmäßiges Ding halte; nebenbei könnte ich das auch gar nicht, und wenn Sie mir das ganze Königreich Preußen dafür gäben."

Ein andermal klagt er, „Holtei lasse nichts von sich und dem Operntexte hören". Mendelssohn hatte somit in Holtei's specielle Befähigung, ein gutes Libretto zu dichten, dasselbe Vertrauen, wie Meyerbeer; wie schade, daß weder der eine noch der andere Componist sich mit dem liebenswürdigen Dichter der „Vagabunden" einigen konnte!

Die glänzenden Huldigungen, welche Mendelssohn schon in Düsseldorf erfährt, sind weit entfernt, ihn in seiner echten Bescheidenheit zu beirren. Bei Gelegenheit des Kölner Musikfestes (1835) wollte die dortige Tonkünstler-Gesellschaft Mendelssohn's Porträt erscheinen lassen. Allein Mendelssohn, dem „dergleichen Großthuerei" widerwärtig war, wehrte sich standhaft dagegen, und bat, daß man nicht früher ein Bild von ihm mache, als bis er „irgend etwas hingestellt hätte, was diese Ehre verdient". Vom Maler Lessing zum Reiten angeeifert, fragt Mendelssohn sogar seinen Vater ganz ernsthaft: „ob Du es für mich und meine Jahre nicht ein Bischen gar zu genteel findest, mir schon ein Pferd zu halten?" Derlei Züge sind gewiß in liebenswürdigster Weise charakteristisch.

Im October 1835 übersiedelt Mendelssohn nach Leipzig, berufen, die Direction der „Gewandhaus-Concerte" zu übernehmen. Er ist ungemein zufrieden mit dem Anfang. Im Gegensatz zum Düsseldorfer Theatertreiben findet er in Leipzig „eine ruhig ordentliche Geschäftsstellung". Er hat seine Herzensfreude an den Concerten, am Orchester, am Publicum. Was Mendelssohn für die musikalischen Zustände Leipzigs gewirkt hat, weiß ganz Deutschland. Die Neubelebung der Gewandhaus-Concerte, die hohe Vervollkommnung des Orchesters, die Gründung des Leipziger Conservatoriums,

die Errichtung des Denkmals für Sebastian Bach, sind sein Werk. Zwei amtliche Eingaben Mendelssohn's, dem Briefwechsel beigefügt, sind von größtem Interesse. Die eine vindicirt ein von einem Patrioten „für ein wissenschaftliches oder Kunstinstitut" bestimmtes reiches Legat der Gründung eines Conservatoriums in Leipzig. Die andere verwendet sich bei dem Gemeinderath der Stadt Leipzig um eine bessere Stellung der Orchestermitglieder im Theater. „Den guten, weitverbreiteten musikalischen Ruf," schreibt Mendelssohn, „den Leipzig in ganz Deutschland genießt, verdankt es einzig und allein diesem Orchester, dessen Mitglieder sich aufs kümmerlichste, aufs traurigste behelfen müßten. Eben weil das Orchester nicht ein Luxusartikel, sondern die nothwendigste, wichtigste Grundlage für ein Theater ist, eben deswegen ist es Pflicht, dahin zu wirken, daß über dem Glänzenden nicht das Rechte, Nothwendige hintangesetzt und beeinträchtigt werde." Einige Zeit früher hatte Mendelssohn bereits den Mitgliedern des Gewandhaus-Orchesters eine namhafte Aufbesserung ihrer Gehalte erwirkt. Nur für sich selbst sieht man Mendelssohn niemals irgend etwas verlangen oder erwarten.

Mitten in die Zeit von Mendelssohn's fruchtbarster Thätigkeit in Leipzig fallen die Versuche des Königs von Preußen, ihn für Berlin zu gewinnen. Die Verhandlungen hierüber füllen den größten Theil der zweiten Hälfte des Briefwechsels. Obwol für den Kunstfreund von großem Interesse, erregen sie doch im Leser denselben Eindruck des Unerquicklichen und Zwecklosen, unter welchem Mendelssohn selbst so peinlich litt. Der celebritätensüchtige preußische Hof wünschte in dem berühmten Meister zunächst offenbar nur eine glänzende Illustration mehr. Mendelssohn wollte aber mit Recht nur dann hingehen, wenn man ihm einen ganz bestimmten Wirkungskreis anwies, und die nothwendigen Mittel bewilligte, diesen auszufüllen. Auf diese Bitte wurde ihm meistens mit unbestimmten Vorschlägen (z. B. „die Kirchenmusik zu reformiren") oder mit Zumuthungen geantwortet, die ohne tiefgreifende allgemeine Reformen nicht durchzuführen waren. Dahin gehörte das ursprüngliche Motiv der Berufung, Mendelssohn möchte die vierte Classe (Musik) der königlichen Akademie der Künste reorganisiren, was nach Mendelssohn's klaren Auseinandersetzungen nicht ohne eine principielle Reform der ganzen Akademie möglich war. Diese lag aber im weitesten Felde. Zahlreiche Briefe und Entwürfe, die Mendelssohn an den König und den Minister sendete, selbst wiederholte Reisen nach Berlin, die er zum Zweck einer rascheren Verständigung unternahm, führten zu keinem Resultat. Der Mangel an tieferer künstlerischer Einsicht, der sich auf Seite der obersten Kunstbehörden Berlins dabei kundgibt, und der mitunter

fast den Eindruck eines Mangels an entschiedenem redlichen Willen macht, mußte einen Mann von dem ernsten Kunsteifer Mendelssohn's nothwendig verstimmen. So bat er denn bald förmlich um seine Enthebung, und es hat seine Thätigkeit für Berlin sich auf die Ausführung einiger vom König anbefohlenen Compositionen, wie Antigone, Oedipus, Athalia u. A. beschränkt. Daß ihm der König den Titel eines königlichen General-Musikdirectors verleiht, macht Mendelssohn „fast verlegen". „Ich möchte," schreibt er, „nicht gern zu den Jetzigen gehören, die mehr Ehrenstellen besitzen, als sie gute Noten geschrieben haben."

(Schluß im nächsten Morgenblatt.)

Presse, 5. 9. 1863

Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847, von Felix Mendelssohn-Bartholdy.

(Schluß.)

Ed. H. Während in den „Reisebriefen" des jungen Mendelssohn das rein menschliche Interesse vorwiegt, tritt in den Briefen des zweiten Bandes der Künstler in den Vordergrund. Eine reiche Ernte an trefflichen Aussprüchen über Musik wird der aufmerksame Leser heimführen. Nur darf er sie nicht in Form theoretischer Auseinandersetzungen oder längerer ästhetischer Excurse erwarten. Wie alle wahrhaft schöpferischen Künstler, hatte Mendelssohn eine Abneigung vor „unfruchtbarem Aesthetisiren". Was er in der Musik für wahr und echt hielt, das machte er lieber, als er es besprach. „Die Allgemeinheit und alles, was ans Aesthetische streift, machen mich gleich ganz betrübt und stumm." Bei ganz concreten Anlässen jedoch löst sich ihm die Zunge, und er legt in klarem, fließendem Ausdruck seine ästhetischen Grundsätze uns vor Augen. Zwei Normen sind es, die sein künstlerisches Wirken immerdar leiten; die eine: nur aus der Tiefe echter Empfindung heraus zu schaffen; die andere: niemals stille zu stehen, niemals die Arbeit der Selbstvervollkommnung auszusetzen. In diesem Sinn belehrt Mendelssohn all die jungen Künstler, die bei ihm Rath suchen. Die Worte, die er dem Componisten Eckert zuruft, sind eigentlich die Quintessenz aller künstlerisch-pädagogischen Rathschläge, die wir von Mendelssohn kennen: „Arbeiten Sie heraus, was in Ihnen, in Ihren Stimmungen und Empfindungen lebt, was kein Anderer kennt und kein Anderer hat, als Sie; gehen Sie bei Ihren Werken nur immer tiefer in Ihr Inneres, und prägen Sie das aus, und lassen

Sie bei allen äußeren Fragen und bei der Form die Kritik und den Verstand walten, soviel Sie wollen, aber bei allem Inneren und allen Grundgedanken nur das Herz und nur die gefühlte Stimmung; – so arbeiten Sie nur täglich und stündlich und unablässig – d a r i n werden Sie nie Meisterschaft und Vollkommenheit erreichen, und Keiner hat es je, und darum ist es der höchste Lebensberuf."

Mendelssohn konnte sich über die entscheidende Wichtigkeit nicht getäuscht haben, welche s e i n e m Anspruch von den zahlreichen, sein Urtheil erbittenden Kunstjüngern beigelegt wurde. Er ist deshalb sorgfältig bedacht, nicht durch Strenge oder Kälte abzuschrecken, zu entmuthigen, lieber gibt er zu viel gute Hoffnungen, allerdings mit dem stereotypen Mahnruf: „Nur arbeiten, nur immer fortarbeiten!" Wenn man gegenwärtig überblickt, was die meisten der also freundlich aufgemunterten Künstler wirklich geleistet haben, muß man allerdings eingestehen, daß Mendelssohn oft allzugütig geurtheilt und prophezeit habe.

Die unermüdlich thätige Hilfe, welche M e n d e l s s o h n fortwährend talentvollen jungen Künstlern widmet, bildet einen der schönsten Züge seines Charakters. Er hilft nicht nur mit Rath, sondern auch mit der That, nicht blos offen, sondern eben so oft heimlich. Zwei Briefe in der Sammlung (und wie viele ähnliche mag er geschrieben haben!) geben uns eine Vorstellung davon. Der eine ist an den König von Preußen gerichtet; M e n d e l s s o h n bittet diesen, einem jungen, dürftigen Künstler durch eine bescheidene Pension die Möglichkeit zu gewähren, seine Hauslehrerstelle aufzugeben und in Berlin seiner weitern musikalischen Ausbildung obliegen zu können. Der zweite Brief wendet sich an den Verleger S i m r o c k in Bonn, und zwar unter dem Siegel „absoluter Verschwiegenheit gegen Jedermann und unter allen Umständen" mit der Bitte, die Manuscripte eines jungen talentvollen Componisten (welcher, wie M. zufällig erfahren, sich an Simrock damit wenden wolle) wo möglich zu publiciren. „Ich bin gewiß," wiederholt Mendelssohn, „daß Herr X. (der Componist) außer sich sein würde, wenn er im entferntesten ahnte, daß ich einen solchen Schritt seinetwegen gethan habe, und deshalb darf er n i e m a l s von diesem Briefe etwas erfahren. Aber andererseits ist es doch auch Pflicht und Schuldigkeit eines Künstlers gegen den andern, ihm über Schwierigkeiten und Unannehmlichkeiten so gut als möglich hinwegzuhelfen, wenn das Streben ein edles und die Sache eine gute ist." Beide Briefe, der an den Verleger, wie jener an den König, erreichten vollständig ihren Zweck.

Rührend ist die Herzensfreude, die M e n d e l s s o h n über den Erfolg der ersten Compositionen von G a d e empfindet. Er schreibt dem ihm gänzlich

unbekannten jungen Componisten in Kopenhagen (den er bekanntlich in die Oeffentlichkeit eingeführt hat) gleich nach der ersten Probe von dessen *C-moll*-Symphonie, dann unmittelbar nach der Aufführung derselben in Leipzig: „Die Musiker so einstimmig zu sehen, das Publicum so entzückt, die Aufführung so gelungen – das war mir eine Freude, als hätte ich das Werk selbst gemacht! oder noch eine größere; denn im Eigenen sieht man immer die Fehler und das Nichtgelungene am deutlichsten, während ich in Ihrem Werke noch gar nichts empfinde, als Freude über alle herrlichen Schönheiten."

Mendelssohn ist übrigens selbst glänzenden Talenten gegenüber kein Schmeichler. Wo er durch ein ernstes Wort des Tadels glaubt nützen zu können, da spricht er dies Wort unverhüllt aus. Am entschiedensten thut er dies in einem merkwürdigen Brief an Ferdinand Hiller*).

Urtheile über fremde Meister und Compositionen finden sich übrigens spärlich. Unser Befremden, den Mendelssohn persönlich so eng befreundeten Schumann nicht einmal genannt zu finden, haben wir bereits ausgedrückt. Mochte dessen tiefere aber schroffere Eigenthümlichkeit nicht doch im Grunde etwas Befremdendes für Mendelssohn haben? Wunderlich klingt ein Ausspruch über Beethoven's „Egmont"-Musik: „Eigentlich gefallen hat sie mir nicht, und nur zwei Stellen (der *C-dur*-Marsch, und der 6/8 Tact, wo Clärchen ihn sucht) sind mir so recht zu Herzen geschrieben." Abfällig urtheilt Mendelssohn von Cherubini's Spätlingsoper „Ali Baba", äußerst entzückt hingegen von dessen „Abencerragen". Mit Wärme nimmt er Cho-

---

*) Der Brief betrifft Hiller's Concert-Ouverture in *D-moll*. „Sie hat," schreibt Mendelssohn dem Componisten, „die Musiker, und mich dazu, bei der Aufführung nicht so recht ergriffen, wie ich wol gewollt hätte; es ließ uns Alle etwas darin kalt. ... Das scheint mir wichtig, – denn wieder scheint mir das auf die Differenz zu gehen, über die wir so unzähligemale gestritten haben, und der Mangel des Interesses, mit welchem Du Deine Kunst jemals ansehen kannst, macht sich am Ende doch wieder für Andere fühlbar. ... Mir ist nichts widerwärtiger, als ein Tadel der Natur, oder des Talents eines Menschen; – das macht nur verstimmt und irre, und hilft nichts; man setzt eben seiner Länge keine Elle zu, – da ist doch alles Streben und Arbeiten umsonst, darum muß man darüber schweigen – das hat auch Gott zu verantworten. Aber ist es der Fall wie hier in Deinem Stück, daß gerade alle Themas, alles was Talent oder Eingebung ist (nenn's wie Du willst), gut ist und schön und ergreifend, und die Entwicklung desselben ist nicht gut, da meine ich, man dürfe es nicht verschweigen; – da meine ich, kann der Tadel niemals Unrecht sein, – da ist der Punkt, wo man an sich und seinen Sachen bessern kann, – und wie ich glaube, daß ein Mensch mit herrlichen Anlagen die Verpflichtung hat, was Gutes zu werden, daß man es seine Schuld nennen kann, wenn es sich nicht ganz so entwickelt, wie ihm die Mittel dazu gegeben sind, – so glaube ich es auch bei einem Musikstücke."

pin gegen einige Bedenken seiner Schwester in Schutz. Fein und gerecht urtheilt Mendelssohn über Liszt und Thalberg*).

Im übrigen kommen bei Mendelssohn Virtuosen-Concerte schlecht weg. „Es macht mir weniger Vergnügen," versichert Mendelssohn, „wie Seiltänzer und Springer; bei denen hat man doch den barbarischen Reiz, immer zu fürchten, daß sie den Hals brechen können, und zu sehen, daß sie es doch nicht thun; aber die Clavierspringer wagen nicht einmal ihr Leben, sondern nur unsere Ohren, da will ich keinen Theil daran haben."

Der Componist, der von Mendelssohn stets am strengsten beurtheilt wird, ist – er selbst. Inmitten der größten Erfolge seiner größten Werke sieht sich Mendelssohn selbst nur als einen redlich Strebenden, Werdenden. Es ist merkwürdig, welche genaue, scharfe Selbstkenntniß er mitunter an den Tag legt. So schreibt er an Moscheles: „Meine eigene Armuth an neuen Wendungen fürs Clavier ist mir wieder recht bei dem *Rondo brillant* aufgefallen; die sind es, wo ich immer stocke und mich quäle." Auch darüber ist er sich klar, daß seine „Lieder ohne Worte" überschätzt worden sind (fast möchten wir beisetzen, wie seine Claviermusik überhaupt). Er antwortet seinem Verleger, der nach neuen „Liedern ohne Worte" lechzt: „Ich habe nicht die Absicht, mehr derart herauszugeben; die Hamburger mögen sagen, was sie wollen. Wenn's gar zu viel solches Gewürm zwischen Himmel und Erde gäbe, so möchte es am Ende keinem Menschen lieb sein. Und es wird jetzt wirklich eine zu große Menge Claviermusik ähnlicher Art componirt; man sollte wieder einmal einen andern Ton anstimmen, meine ich!" Was würde der Meister erst zu der Ueberschwemmung mit „Charakterstücken" und „Genrebildern" gesagt haben, die nach seinem Tode einriß!

Bei Gelegenheit der „Lieder ohne Worte" kam natürlich an Mendelssohn auch das böse Geschlecht der Erklärungsmenschen heran, die Auslegungssüchtigen, die nicht schlafen können, so lange sie nicht bestimmt wissen,

*) „Liszt halte ich für einen guten, herrlichen Menschen im Grunde, und für einen vortrefflichen Künstler. Daß er von Allen am meisten spielt, ist gar kein Zweifel; doch ist Thalberg mit seiner Gelassenheit und Beschränkung vollkommener, als eigentlicher Virtuose genommen, und das ist der Maßstab, den man auch bei Liszt anlegen muß, da seine Compositionen unter seinem Spiel stehen, und eben auch nur auf Virtuosität berechnet sind. Hingegen habe ich keinen Musiker gesehen, dem so wie dem Liszt die musikalische Empfindung bis in die Fingerspitzen liefe und da unmittelbar ausströmte, und bei dieser Unwirksamkeit und der enormen Technik und Uebung würde er alle Andern weit hinter sich zurücklassen, wenn eigene Gedanken nicht bei alledem die Hauptsache wären, und diese ihm von der Natur (wenigstens bis jetzt) wie versagt scheinen, so daß in dieser Beziehung die meisten andern großen Virtuosen ihm gleich, oder gar über ihn zu stellen sind."

was dies oder jenes Musikstück bedeute. „Es wird," antwortet Mendelssohn einem diesfalls Anfragenden, „so viel über Musik gesprochen und so wenig gesagt. Ich glaube überhaupt, die Worte reichen nicht hin dazu, und fände ich, daß sie hinreichten, so würde ich am Ende gar keine Musik mehr machen. Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei so vieldeutig; es sei so zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstünde doch ein Jeder. Mir geht es aber gerade umgekehrt... Fragen Sie, was ich mir dabei gedacht habe, so sage ich: gerade das Lied, wie es da steht. Resignation, Melancholie, Lob Gottes, Parforcejagd, – der Eine denkt dabei nicht das, was der Andere; dem Einen ist Resignation, was dem Andern Melancholie; der Dritte kann sich bei beiden gar nichts recht Lebhaftes denken. Das Wort bleibt vieldeutig; die Musik verstünden wir beide doch recht." Ein andermal macht sich Mendelssohn lustig über all die Gegenstände und Scenen, welche die Leute in seiner „Melusina"-Ouverture leibhaftig sehen wollten.*)

Zwei Zumuthungen gibt es für Mendelssohn, die selbst seine ungemeine Gefälligkeit nicht überwinden kann, die ihm individuell antipathisch sind: die Ertheilung von Unterricht und die Mitwirkung bei Preisausschreibungen. Einem zärtlichen Vater, der Mendelssohn seinen Knaben zur Ausbildung schicken will, versichert er, daß ihm zum eigentlichen Lehrer, zum Geben von regelmäßigen, stufenweise fortschreitenden Lectionen das Talent durchaus fehle; sei es, daß er zu wenig Freude daran, oder zu wenig Geduld dazu habe, kurz, es gelinge ihm nicht. Ueber die zweite Antipathie schreibt er einmal seiner Mutter: „Dieser Tage habe ich einen Entschluß gefaßt, über welchen ich seelenvergnügt bin, nämlich niemals mehr an irgend einer musikalischen Preisbewerbung als Preisrichter theilzunehmen. Es kamen mehrere Zumuthungen der Art, und ich wußte gar nicht, was mich so verstimmte, bis mir klar wurde, daß es doch im Grunde eine bloße Arroganz sei, die ich an Andern nicht dulden möchte, und daher am wenigsten selbst begehen soll, sich so als Meister aufzuwerfen, und sei-

*) Ueber die Entstehung dieser Composition schreibt Mendelssohn seiner Schwester Fanny: „Ich habe diese Ouverture zu einer Oper von Conradin Kreutzer geschrieben, welche ich im Königstädter Theater hörte. Die Ouverture (nämlich die von Kreutzer) wurde *da capo* verlangt und mißfiel mir ganz apart; nachher auch die ganze Oper, aber die Hähnel nicht, sondern die war sehr liebenswürdig, und namentlich in einer Scene, wo sie sich als Hecht präsentirt und sich die Haare macht: da bekam ich Lust, auch eine Ouverture zu machen, welche die Leute nicht *da capo* riefen, aber die es mehr inwendig hatte, und was mir am Sujet gefiel, nahm ich (und das trifft auch gerade mit dem Märchen zusammen), und kurz, die Ouverture kam auf die Welt, und das ist ihre Familien-Geschichte."

nen Geschmack voraufzustellen, und die armen Bewerber in einer müßigen Stunde sämmtlich Revue passiren zu lassen und abzukanzeln, und, wills Gott, dabei auch einmal die schreiendste Ungerechtigkeit zu begehen." Eben so widerstrebend, ja unmöglich ist ihm das Mitconcurriren für einen ausgeschriebenen Preis. „Ich käme nicht bis zum Anfang," schreibt er an Spohr bei Gelegenheit der Wiener Symphonien-Preisausschreibung. „Der Gedanke an einen Preis oder eine Entscheidung macht mich zerstreut, und dennoch kann ich mich nicht so darüber hinwegsetzen, daß ich ihn ganz vergäße." Ein trefflicher Ausspruch, eben so bezeichnend für Mendelssohn's künstlerische Persönlichkeit als wahr im allgemeinen.

Von Mendelssohn's strenger künstlerischer Sittlichkeit (vielleicht hat kein zweiter Componist sich so gänzlich frei von jeder zweideutigen Berührung mit der Journalistik erhalten) gibt die vorliegende Briefsammlung manch schönes Beispiel. Zwei davon haben uns ganz besonders gefallen. Die Aufführung der „A n t i g o n e"-Musik in Berlin hatte bei der dortigen Kritik und dem Publicum eine Menge falscher und schiefer Ansichten über diese Composition hervorgerufen. Professor D e h n drang in Mendelssohn, derselbe möchte in der von Dehn herausgegebenen Musikzeitung zur Berichtigung dieser Mißurtheile etwas über die „Antigone" schreiben oder schreiben lassen.

M e n d e l s s o h n weist dies Anerbieten dankbar, aber bestimmt zurück, da er es sich zum unverbrüchlichen Gesetz gemacht habe, niemals etwas Musik Betreffendes selbst in öffentliche Blätter zu schreiben, noch auch direct oder indirect einen Artikel über seine eigenen Leistungen zu veranlassen. Eher als von diesem Grundsatz abweichen, wolle er sich lieber „augenblicklichen und empfindlichen Nachtheil" gefallen lassen. Der andere Fall hängt gleichfalls mit der „Antigone" zusammen, die im Jahre 1844 im Odéon-Theater zu Paris unter der Direction von Julius S t e r n gegeben wurde. S t e r n berichtet über die würdige und erfolgreiche Aufführung an Mendelssohn, und gibt diesem den Wink, sich den ersten Mitwirkenden durch Geschenke erkenntlich zu zeigen. M e n d e l s s o h n verweigert dies entschieden, indem es seinen Grundsätzen zuwiderlaufe, auf irgend eine Weise seine persönliche Stellung mit seiner musikalischen zu vermischen, – die letztere durch die erstere irgendwie verbessern, die öffentliche oder die Privatmeinung irgendwie besprechen, oder auch nur bestärken zu wollen. „Eben weil ich allen denen, die sich für meine Musik interessiren, so recht von Herzen dankbar bin, wäre es mir unmöglich, die Mode von solchen Geschenken mitzumachen, ohne mir jene Dankbarkeit und die daraus entspringende Freude für alle Zukunft zu verbittern."

Nicht ohne einige Selbstüberwindung brechen wir hier unsere Mittheilungen ab, den Leser auf das treffliche reichhaltige Buch selbst verweisend. Es ist ein wahrhaftes Denkmal Mendelssohn's, des seltenen Menschen und Künstlers. Nur auf eine kleine verborgene Nische dieses Denkmals möchten wir noch hinweisen, damit der Blick manches Beschauers nicht etwa darüber hinweggleite. Wir meinen das dem Briefwechsel beigefügte Verzeichniß von Mendelssohn's n i c h t g e d r u c k t e n W e r k e n. Wenige seiner Verehrer werden bisher vermuthet haben, welche große Zahl, mitunter sehr umfangreicher Compositionen, die strenge Selbstkritik Mendelssohn's von der Veröffentlichung ausgeschlossen hat. Neben Jugendarbeiten finden wir hier Werke aus des Meisters reifster Zeit, aus den Dreißiger- und Vierzigerjahren angeführt, darunter manche, die bereits in Düsseldorf, Berlin, London etc. mit Beifall aufgeführt worden waren. Nicht weniger als drei Cantaten, vier komische Opern, zwei große Symphonien, fünf Concerte, fünf Sonaten finden sich darunter, einer großen Anzahl von Clavierstücken, Kammermusiken, Liedern und Chören nicht zu gedenken. Diese Strenge erscheint gerade bei einem Meister am bewundernswerthesten, dessen schwächste Werke durch ihre Abrundung und Stylreinheit immer noch eine formelle Geltung in Anspruch nehmen können.

Die lange Liste dieser von Mendelssohn selbst zurückbehaltenen Werke erschien uns wie ein neu aufgefundener Adelsbrief des Meisters. Sie ist dies übrigens ebensosehr für die Hinterbliebenen Mendelssohn's, welche, der doppelten Verlockung der Pietät und des Gewinnes widerstehend, der Welt auch ferner verschlossen halten, was der Verewigte ihr verschließen wollte.

Presse, 17. 9. 1863

Hofoperntheater.

(„Esmeralda". – Herr Wachtel. Herr Rokitansky. Frau Peschka.)

Ed. H. Der Musikfreund, der Ende Mai der staubigen Atmosphäre Wiens entflieht, kann Anfangs September mit der vollkommenen Beruhigung zurückkehren, daß er im Hofoperntheater nichts Erhebliches versäumt habe. Der stereotype Uebelstand, daß diese Bühne alljährlich volle sechs bis acht Wochen lang spielt, während fast alle ersten Mitglieder noch auf Urlaub sind, hat sich im letzten Vierteljahr lästiger erwiesen als je. Theaterzettel und Berichte haben uns märchenhafte Kunde von Opernvorstellungen zugetragen, die sich während des Sommers in Wien wirklich begeben haben sollen. Mit

untergeordneten Kräften und unzureichenden Gastspielen producirte sich das Hofoperntheater für die zahlreich zuströmenden Fremden, welche aus diesen Halbsold-Aufführungen die Wiener Oper beurtheilen, und daheim ihren erschrockenen Angehörigen schildern. Im künftigen Jahr dürfte dieses klägliche Interregnum durch das Einrücken der Italiener im Hofoperntheater factisch beseitigt werden. Dennoch wird eine weise Direction darüber hinaus nach Mitteln sinnen müssen, diesem den Ruf unserer Oper arg gefährdenden Uebelstand, sei es durch Einschränkung der übermäßigen Urlaube, sei es durch Verlängerung der Ferialzeit, um jeden Preis abzuhelfen.

Erst seit kurzem ist das Personal wieder vollzählig, und das Repertoire namentlich durch die Rückkehr der Frau Dustmann und des Herrn Beck einigermaßen bereichert und veredelt. Opern-Novitäten gab es natürlich keine; selbst neu scenirt werden nur die alten Versprechungen. Im Balletfach wurde indeß die Wiederbelebung einer alten Celebrität versucht. Wir meinen das einst gefeierte Ballet von Perrot: „Esmeralda". Das Experiment glückte, und verdient aufrichtige Zustimmung. „Esmeralda" entwickelt auf Grund eines drastischen Librettos hübsche Tänze und äußerst dankbare Scenen, begleitet von einer Musik, die in ihren Höhepunkten recht melodiös und charakteristisch, in ihren schwächeren Partien wenigstens zweckmäßig und anständig ist. Das packende dramatische Element in V. Hugo's berühmtem Roman ist nicht erst durch Perrot erkannt und verwerthet worden. Die Franzosen besitzen die „Notredame" als Schauspiel und als Oper (mit Musik von Mlle. Bertin); den deutschen Bühnen hat Frau Birch-Pfeiffer den „Glöckner von Notredame" zubereitet. Die Hauptscenen und Figuren Victor Hugo's sind auch in Perrot's Ballet wirksam geblieben, wie denn jene in ihrer bunten Gestaltenfülle, diese mit ihren maskenartigen Physiognomien für ein ernstes *Ballet d'action* wie geschaffen sind. Leider hat Perrot solch eine Fundgrube nicht entfernt auszubeuten verstanden. Was ließe sich aus dem reichen Thema: „Paris im sechzehnten Jahrhundert", mit Hugo's farbenreichen Schilderungen als Vorbild, nicht alles für ein Ballet gestalten? Allerdings blieb in diesem Betracht die hiesige Ausstattung Vieles schuldig, sowol in der Costumirung als in den Decorationen. War doch nicht einmal die ehrwürdige, stumme Heldin der Geschichte, die Notredame-Kirche, zu sehen! In den Tänzen vermissen wir das geschichtliche und das nationale Element; wie zahm sind z. B. die Zigeunertänze!

Am wirksamsten gestaltet sich in der Handlung wie in den Tänzen der erste Act; auch der dritte ist sehr geschickt angelegt, aber in der Ausführung zu matt. Wie ergreifend und lebendig ließe sich die Scene, wo Frollo Phöbus ersticht, der Sturm gegen Notredame u. a. darstellen! Der zweite Act fällt

fast gänzlich aus der Handlung und besteht nur aus einer langen Reihe von langen Tanzproductionen. Es scheint feste Regel zu sein, daß der mittlere Act in jedem Ballet diese stille Insel tanzender Beschaulichkeit bilde. Wenn der Vorhang sich zum zweitenmal hebt, erfaßt uns jederzeit eine ahnungsvolle Beklemmung.

Die Aufführung des Ballets, von der etwas ärmlichen Ausstattung abgesehen, verdient alles Lob. Fräulein Couqui tanzt und spielt die Esmeralda überaus anmuthig. Wenn man von einer gewissen convulsivischen Heftigkeit absieht, welche der Mimik und Geberde jeder Tänzerin anhängt, muß man ihr Spiel bei der Gefangennehmung und dem letzten Gange Esmeralda's vortrefflich nennen.

In den Productionen des zweiten Actes wurden noch einige andere Tänzerinnen applaudirt: wir vermöchten mit bestem Willen neben Fräulein Couqui keine andere zu nennen, denn zwischen Fräulein Couqui auf der einen, und allen ihren Colleginnen auf der andern Seite zieht sich für uns die entscheidende Linie, welche den durch ausdrucksvolle Anmuth beseelten Tanz von der mechanischen Glieder-Virtuosität trennt. Die bloße Bravour erhebt den Tanz noch nicht aus dem Gebiet höherer Turnerei in das der schönen Kunst.

Herr Frappart bewährte sich in der Rolle des Gringoire, wie überall, als trefflicher Mimiker, während Herr Price in dem Halbmenschen Quasimodo so ziemlich das Scheußlichste hinstellte, was jemals auf einer Bühne gesehen wurde.

Kehren wir zur Oper zurück. In den erwähnten Tagen und Wochen der Noth war Herr Wachtel ihr vornehmster Retter.

Ueber das Gastspiel desselben berichtet uns ein kenntnißreicher Freund in folgender Weise:

„Die außerordentlichen Gaben, mit welchen die Natur diesen Sänger vielleicht vor allen deutschen Tenoristen der Gegenwart ausgerüstet hat, kann wol niemand in Abrede stellen. Wer fühlt sich nicht erquickt, wenn aus dieser kräftigen Männerbrust der breite Tonstrahl hervordringt, wie ein frischer Quell aus mächtigem Felsen – wobei man von der Besorgniß gänzlich befreit ist, daß diese Wasserkünste etwa nächstens versagen könnten?! Man blickt mit Behagen auf den Recken, der mit mächtigem Flamberge und nicht mit zierlichem Paradedegen seine Streiche führt, und den vielköpfigen, blechgeschuppten Drachen, das Orchester, siegreich zu bekämpfen versteht. Vieles von dem, was Andere gerne machen möchten, doch nur anzudeuten im Stande sind, das macht er; er hat auch an Material alles was er braucht in Fülle, ja er braucht oft nicht einmal alles was er hat. Auf gleich gemeißel-

ten Stufen führt seine Stimme durch mehr als zwei Octaven hinauf bis zur schwindelnden Höhe des *D*; daneben rankt sich ein kräftiges und doch edles Falsett in leichter Verbindung mit den Brusttönen, und überdies hat die Natur ihrem Günstlinge auch eine wohlgebildete Gestalt geschenkt, lebhaftes Temperament und Eifer, der sich die gestellte Aufgabe wohl angelegen sein läßt.

Mein Publicum, was willst du noch mehr? Und doch wollen wir mehr, und wir haben ein Recht, es zu verlangen. Gar bald erwachen wir aus der augenblicklichen Berauschung, in die uns ein langentbehrter reichlicher Genuß versenkt hatte. Wir haben zu viel von dem Baume der Erkenntniß gekostet, und diese Frucht macht sehr schnell wieder nüchtern. Die Dosis wirkt immer schwächer, je öfter sie genommen wird. Er hat die Außenwerke der Festung, die Sinnlichkeit, im Sturme genommen – es bleibt ihm aber noch übrig, in das Innerste zu dringen, Geschmack und Herz zu fesseln. Dieser Sieg, der doch schon manchem scheinbar nicht so wohl ausgerüsteten Kämpen gelang, ist ihm noch nicht zu Theil geworden, und ist doch so nothwendig, soll die Eroberung vollständig und dauernd sein. Die Ursachen sind zum Theile ganz allgemeiner Natur, zum Theile in den besonderen Umständen seines Lebens gelegen.

Ein feingebildetes Publicum ist der beste Freund des Künstlers, und seine in einem längeren Zeitraume wachgehaltene, ja steigende Theilnahme der geeignetste Prüfstein für die Tüchtigkeit seiner Leistungen; vor ihm darf der Künstler nicht ungestraft in seinem Streben nachlassen, während an einem immer wechselnden Schauplatze die frappante, an sich immerhin bedeutende, wenn auch nicht von Schlacken gereinigte Leistung ihre Wirkung nie verfehlen wird, und auf diese Art die Selbstbeurtheilung des auch aufrichtig Strebenden beirrt werden muß.

Als die besten Rollen, die wir von Herrn Wachtel bei seinem bisherigen Gastspiele sahen, müssen sein Arnold und Raoul bezeichnet werden. Das hie und da Schroffe und Rauhe seines Gesanges, das oft Unangemessene seines Spieles störte am wenigsten an dem soldatischen Schweizer Landmanne, während in dieser Partie die gesanglichen Naturkräfte den freiesten Spielraum hatten und die Spitzen seines hohen *C* gar stolz hervorblicken konnten, blendend, gleich dem ewigen Schnee der Alpen (besonders in der ersten Vorstellung, während bei der zweiten einige Trübungen nicht unbemerkt bleiben konnten).

Weit weniger gelang ihm der sanfte Lyonel, der schwärmerische Stradella. In diesen Rollen, wo die Kraftstellen seltener sind, hatte man zu viel Muße, auf die nicht immer tadellose Intonation zu achten, und es zeigte sich gar zu

deutlich, daß die so farbenprächtige Blume seines Gesanges den süßen Duft der Romantik, den schimmernden Thau der Poesie entbehre."

Wir können dem allgemeinen Theil dieses Urtheils nur beistimmen, dessen warm anerkennender Ton uns der Wahrheit näher scheint, als gewisse Kritiken, die (sonst unendlich liebevoll gegen alle erdenklichen Mittelmäßigkeiten) gerade an Herrn Wachtel kein gutes Haar lassen wollen. Die Fehler dieses Sängers haben wir bei früheren Anlässen oft bezeichnet und werden ohne Zweifel noch darauf zurückkommen müssen.

Was ihm abgeht, ist mit einem Wort: Poesie und Tiefe der Empfindung. Wo dieser Mangel – er ist allerdings ein fundamentaler – minder schwer wiegt, wie in der komischen Oper, da kann man sich an Herrn Wachtel ungetrübt erfreuen. Wir kennen keinen deutschen Tenoristen, dessen „Postillon", „George Brown" u. dgl. an Frische und Lebendigkeit sich mit dem Wachtel's vergleichen ließe. Stände ihm hier eine jugendliche Sängerin in der Spieloper zur Seite, etwa in dem Genre der Stehle in München, unsere komische Oper könnte zu neuem Leben gelangen. Bei dem jetzigen Zustand der deutschen Opernbühnen ist Herr Wachtel, wie er ist, für jedes Theater ein Schatz. Wir haben von Herrn Wachtel's diesjährigen Leistungen nur die letzte, den Eleazar in der „Jüdin", gehört. Wir freuten uns aufrichtig der unverminderten Pracht seiner Stimme, deren intensive, glanzvolle Klarheit etwas vom elektrischen Licht hat. Wir freuten uns der Gleichmäßigkeit und Leichtigkeit dieses seltenen Organs, des richtigen, nicht tremolirenden Ansatzes, der deutlichen Aussprache. Dennoch hat uns die Leistung nicht erwärmt, nur in Einzelheiten befriedigt. Herr Wachtel ist mit seinem Eleazar offenbar selbst noch nicht ganz im Reinen, namentlich mit dem dramatischen Theil. Er hat diesen Charakter, in dem eine Reihe gefeierter Sänger eine Fülle charakteristischer Details niedergelegt haben, aus einzelnen und nicht überall zu einander passenden Bruchstücken musivisch zusammengesetzt. Im ersten und dritten Acte, wo Eleazar sich durch stummes Spiel sehr entscheidend an der Handlung zu betheiligen hat, war Herr Wachtel meist gleichgiltig und zerstreut. Wo Eleazar handelnd eingreift, wurde Herr Wachtel zwar lebendiger und spielte die wichtigsten Momente (namentlich die Scene mit dem Comthur) recht wirksam; dennoch haftete Mimik und Geberde gleichsam nur äußerlich dem Worte an. Selten vergaß man des Scheines der Bühne und fühlte sich von der Wahrheit der dramatischen Leistung ergriffen. Im Gesang steigerte sich die Leistung Herrn Wachtel's erst im vierten Act zu höherer Bedeutung; das sehr hübsch vorgetragene Andante der Schlußarie bewies, daß Herr Wachtel seine Stimme auch zu mäßigen und ohne Kraftäußerung schöne Wirkungen zu erzielen vermag,

wenn er nur will. Wir hoffen, daß die ganze Leistung sich in der Folge noch vertiefen und befestigen werde; vielleicht hätte sie sich jetzt schon gehoben, wäre dem Eleazar ein etwas poetischeres Liebespaar zur Seite gestanden, als Frau Fabbri – Recha und Herr Dalfy – Leopold. Die „Jüdin" hatte übrigens wie klein Roland „vierfärbig Tuch zur Watt" genommen; vier Gäste für die Hauptrollen.

Herr Rokitansky, vom Prager Theater, sang den Comthur. Er gebietet über eine wohlgeschulte Baßstimme von imposanter Kraft, aber etwas dumpfem, metalllosem Timbre. Am besten wirkt sie in mittlerer Lage; über *c* hinauf klang der Ton etwas gepreßt; daß die tiefsten Noten nicht ganz fest standen, war vielleicht eine Folge der unserem Gaste ungewohnten tieferen Stimmung. Herr Rokitansky scheint auf der Bühne vollkommen zu Hause; dramatisch wie musikalisch traf seine Auffassung überall mit Sicherheit das Richtige, ohne es indeß zu freiem poetischen Ausdruck emporzuheben. Die Rolle des Comthurs ist eine zu eng umschriebene, als daß man einen Sänger danach beurtheilen könnte. Ueberdies soll ja die Direction Herrn Rokitansky als möglichen Ersatz für Herrn Hölzel im Auge haben, und wird ihm deshalb wol bald Gelegenheit bieten, sich in der komischen Oper als eigentlichen *Buffo cantante* zu zeigen. Die Aufnahme des Herrn Rokitansky war eine überaus ehrenvolle; und selbst wenn die Hälfte des Beifalls dem berühmten Gelehrten gegolten hätte, dem die pathologische Anatomie und unser Prager Bassist den Ursprung verdanken, so bliebe für Herrn Johann Rokitansky noch immer vollauf übrig.

Frau Peschka-Leutner sang die Prinzessin. Doppelt musikalisch, von Geburt und durch Verheiratung, hat Frau Peschka ihre tüchtige Schulung auch in dieser Rolle bewährt. Ihre Stimme, ein angenehmer Sopran von geringer Kraft und Fülle, klingt, sanft angehaucht, sehr hübsch; bei einiger Anstrengung bekommt das Organ schon über das zweigestrichene *f* hinaus einen scharfen Beiklang. Für mehrstimmige oder gar für große Ensemble-Nummern ist sie nicht ausreichend. Was von Coloratur in der Partie der Eudoria stehen geblieben war, brachte Frau Peschka recht zierlich zum Vorschein; in der Cantilene war ihr Vortrag correct, aber (genau wie ihr Spiel) kühl und einfärbig. Frau Peschka fand freundlichen Beifall; in einem kleineren Rahmen, als dem der französischen großen Oper dürfte sie sich wol noch günstiger ausnehmen.

Presse, 2. 10. 1863

Das Münchener Musikfest.

München, 30. September.

Ed. H. Das dreitägige Musikfest ist vorüber. Acht Jahre sind verflossen, seit die „Musikalische Akademie“ – ein Privatinstitut unter königlichem Protectorat – das erste Musikfest in München veranstaltet hat, dem jetzt das zweite nachfolgte. Die baierische Hauptstadt mochte gefühlt haben, daß ihre musikalischen Leistungen neben dem europäischen Ruhm ihrer bildenden Kunst im Schatten standen. In München ist die systematische höhere Pflege des Musikwesens noch ziemlich jung. Eine gewisse Theilnahmslosigkeit des Publicums, wol auch etwas Rathlosigkeit der leitenden Personen, mag die Schuld tragen; denn an dem Vorhandensein eines tüchtigen Materials, an der musikalischen Begabung des baierischen Volksstammes läßt sich kaum zweifeln. Rühmt doch schon Schubart: „Alles singt und klingt unter den Baiern, und selbst ihre so verschriene rauhe Sprache wird im Munde eines baierischen Mädchens, wenn sie ein Volkslied singt, sonor und lieblich.“ Wenn derselbe Schriftsteller findet, „daß der baierische Nationalgeschmack mit dem wälschen bis zur Täuschung sympathisirt“, so hatte er aber die damals fast ausschließliche Pflege der italienischen Sänger und Opernmusik vor Augen. Die baierischen Kurfürsten, namentlich Maximilian Joseph, hatten an ihrem Hof mitunter die berühmtesten, kostspieligsten italienischen Sänger. Die musikalische Bedeutung Münchens beginnt erst von der Vereinigung der Pfalz mit Baiern; das berühmte Mannheimer Orchester schmolz nun mit dem baierischen zusammen, das Theater kam (1778) nach München, und fast alles, was bishin zum Ruhm der Mannheimer Musik beigetragen, zog sich nach München. Hatte auch daselbst die Oper einige kurze Perioden hervorragenden Wirkens, so lag doch die Orchester- und Kammermusik lange Zeit brach. Hierin ist fast alles in München die Schöpfung und das Verdienst Franz Lachner's. Vor 25 Jahren hat er die großen Odeons-Concerte (gegenwärtig acht in jedem Jahre) begründet, und erst vor fünf Jahren stellte Baron Perfall einen „Oratorien-Verein“ daneben, der erste und einzige Verein für gemischten Chor, den Baiern besitzt. Bedenkt man, daß somit das höhere Concertwesen in München keineswegs alten Datums, und daß die von Lachner geleitete „Musik-Akademie“ ein Privatunternehmen ist, so muß man deren Leistungen die vollständigste Achtung zollen.

Das Musikfest bestand aus drei großen Concerten, von denen das erste und zweite im Glaspalast, zur Mittagsstunde, das dritte im Odeon Abends statt-

fand, ein sogenanntes „Virtuosen-Concert", wie es seit Mendelssohn's Einrichtung der Rheinischen Musikfeste den Schluß zu bilden pflegt. Die classischen Componisten Deutschlands erschienen ziemlich vollzählig; Schubert, Mendelssohn und Schumann allerdings erst im dritten Concert. Auffallend war, daß im Programme eines Münchener Musikfestes Orlando Lasso und Gluck gänzlich fehlten. Ihre Standbilder auf dem Promenadeplatz klopften doch deutlich genug an. Baiern, dächten wir, ist nicht so reich an großen Tondichtern, als daß es bei einem Musikfest dieser Männer vergessen durfte, deren einer zwar nicht durch Geburt, aber doch durch langjähriges Wirken, der andere wieder nicht durch seine Thätigkeit, aber doch durch seine Geburt dem Lande angehört. Selbst so weit durfte unstreitig das baierische Element betont werden, daß Peter v. Winter, der Componist des „Unterbrochenen Opferfestes", ein Plätzchen im Programm erhielt. Gewiß mit ebenso großem oder größerm Recht, als der Franzose Chélard, den man doch, wol vorzüglich in Erinnerung an seine Münchener Wirksamkeit, mit der Aufführung eines Terzetts aus „Macbeth" ehrte.

Das Locale der zwei ersten Concerte war, wie gesagt, der „Glaspalast", oder vielmehr die kleinere Hälfte dieses nach dem englischen Muster gebildeten, stolzen luftigen Gebäudes. Die akustische Wirkung erwies sich günstiger, als wir von dem allzu weiten und hohen Raum gehofft hätten. Die Musik klang immer schön und vornehm, am besten auf der höchsten Galerie, am unzureichendsten im Parterre. Selbst sehr zarte Pianos und feine Figurationen wie in Lachner's „Suite" kamen klar und distinct zum Vorschein. Kräftige Stellen, namentlich in rascher Bewegung, schallten mitunter etwas verworren. Eine so imposante, packende Gewalt des Tones wirklich zu gestatten, wie sie die Vereinigung von 250 Musikern und 1200 Sängern erwarten läßt, ist der Raum zu groß, das Material, Glas und Eisen, nicht massiv und resonant genug.

Der erste Preis gebührt dem Orchester, den Violinen zumal. Sie excellirten namentlich in Lachner's *D-moll*-Suite, derselben, die uns aus den Wiener Philharmonie-Concerten in gutem Andenken ist. Diese weder tiefe noch genial ursprüngliche, aber anmuthige, äußerst geschickte und in vielen Theilen geistreiche Composition ist auf eine virtuose Behandlung des Orchesters, auf ungemeine Feinheit und Präcision des Details gestellt. Die Ausführung machte dem Münchener Orchester alle Ehre, und erinnerte an dessen hohen Ruhm im Ausgang des vorigen Jahrhunderts. „Haben Sie denn auch das Münchener Orchester im Koffer mitgebracht?" fragte Salieri den jungen Peter Winter, der ihm eine Partie entsetzlich schwerer Symphonien zur Aufführung in Wien vorgelegt hatte. Durch die enthusiastische Aufnahme

der „Suite“ zeichnete die Versammlung den trefflichen Lachner als Componisten und Dirigenten so recht von Herzen aus. Die Energie des alten Herrn ist noch immer ohnegleichen; die Arbeit, der er während dieser drei Tage ungebeugt und ungeschwächt verrichtete, eine erstaunliche. Die gedrungene, kräftige Gestalt, der bedeutende Kopf mit dem energisch breiten Kinn und den blitzenden grauen Augen erinnert, wenn sie beherrschend vor die Fronte der musikalischen Armee tritt, an Napoleon. Was dieser Mann im Laufe von dreißig Jahren für die Musik gethan, weiß jeder Münchener, und ist am schönsten zu sehen auf einem fünfzehn Ellen langen Papierstreifen, auf welchem der geniale Schwind die Biographie seines Freundes Lachner mit verschwenderischem Geist und Humor illustrirt hat.

Für die Chöre erwies sich die Localität minder günstig als für das Orchester. Lassen die akustischen Verhältnisse das Glaspalastes die hohen Stimmen (im Chor und Orchester) allzusehr über die Kraft und Deutlichkeit der Bässe dominiren, so verursachen sie überdies im *a capella*-Gesang ein Durcheinanderschallen der Stimmen. In dem Psalm von Palestrina (dem wir, wie gesagt, lieber ein Werk seines großen Zeitgenossen Orlando Lasso substituirt hätten) war diese Trübung am meisten wahrnehmbar. Die Chöre waren gut studirt und wurden mit Eifer gesungen. Anführerin des weiblichen Chors war niemand Geringerer als – Frau v. Hetzenecker. Einst eine der gefeiertsten und geistreichsten dramatischen Sängerinnen, hat Frau v. H. (gegenwärtig die Gattin eines höheren Staatsbeamten) nicht gezögert, sich aus Liebe zur Sache unter die Choristinnen zu reihen. Von den Solisten wurde mit Recht Frau Dietz am lebhaftesten ausgezeichnet. Diese tüchtige, wahrhaft unverwüstliche Sängerin war eine Hauptstütze des Festes. Außer ihren eigenen anstrengenden Partien hatte sie in letzter Stunde den schwierigen Sopranpart in Händel's Cäcilien-Ode für das erkrankte Fräulein Stehle übernommen, und führte ihn mit Kraft und Sicherheit, dabei mit makelloser Coloratur durch. Frau Dietz ist bereits über ein Vierteljahrhundert an der Münchener Oper thätig, kein Wunder, daß der Schmelz der Jugend ihrem Organ fast gänzlich abgestreift ist. Was man aber durch tüchtige Schulung wirken kann, das leistete Frau Dietz vollkommen. Durch Jugend und Schönheit besticht ihre Collegin Fräulein Edelsberg, eine Oesterreicherin und Schülerin des Wiener Conservatoriums, deren ziemlich ausgiebige Altstimme gewiß noch größerer Kraft und Veredlung entgegengeht. Die übrigen Solisten, die Herren Grill, Kindermann und Heinrich, genügten.

Von den zwei Händel'schen Werken hat das kleinere, die Cäcilien-Ode, das größere („Israel in Egypten“) an Wirkung übertroffen. Reich an ergrei-

fenden, mächtigen Chören, ist der „Israel“ doch im Vergleich zu „Belzazar“, „Samson“, „Judas“ etc. etwas einförmig und undramatisch mit seiner Malerei aller egyptischen „Plagen“*). Die Cäcilien-Ode hingegen ist voll farbigen Lebens; Chöre und Arien, Kraftvolles und Zartes lösen einander wirksam ab; überdies gewinnt die Wirkung und Uebersichtlichkeit des Ganzen ungemein durch den engen, geschlossenen Rahmen, in den es gefaßt ist. Diese Cantate ist ein Seitenstück zu Händel's „Alexanderfest“, und schildert, wie diese, die „Gewalt der Musik“. Den Text beider Cantaten dichtete Dryden, und zwar für die in England regelmäßige Feier des Cäcilientages. Eine Sopran-Arie mit Violoncell-Solo, eine zweite mit Orgel, eine dritte mit obligater Flöte, endlich die kriegerische Arie für Tenor mit obligater Trompete, gehören zu Händel's Schönstem. Den Verfasser der mitunter äußerst holprigen und unklaren deutschen Uebersetzung konnten wir während der Münchener Aufführung in nächster Nähe betrachten. Ein älterer, sehr stattlicher, sorgfältig gekleideter Herr, sechs Schuh hoch, und jeder Schuh ein Hofrath. Es ist der berühmte Gervinus aus Heidelberg, der in Händel's Werken nicht minder zu Hause ist, als in der Literaturgeschichte, nur mit dem Unterschied, daß er über die Höhenpunkte Schiller's und Goethe's noch urtheilt, während er selbst die Schwächen Händel's lediglich anbetet. – Die Cäcilien-Ode ist bisher in Deutschland wenig bekannt gewesen. Durch Jenny Lind in Düsseldorf zu neuem Leben erweckt, dürfte sie bald die Runde durch Deutschland machen. Da wir dies schöne Werk hoffentlich bald in Wien hören werden (eine virtuose Sängerin vorausgesetzt), so bleibt ein näheres Eingehen darauf besser verspart.

Fräulein Edelsberg sang eine Alt-Arie mit Chor aus Haydn's Oratorium *„Il Ritorno di Tobia“*, dieselbe, die man in Wien häufig mit unterlegtem lateinischen Text (als Offertorium) in den Kirchen hört. Die „Rückkehr des Tobias“ wurde vor einigen Jahren von einer unwissenden Kritik als ein neu aufgefundenes Werk Haydn's begrüßt. Die oberflächlichste Nachforschung hätte dargethan, daß dies (in Eisenstadt um das Jahr 1774 componirte) Oratorium in Wien noch zu Anfang dieses Jahrhunderts häufig aufgeführt wurde. Joseph Franz Reichhardt berichtet darüber in seinen Wiener Briefen vom Jahre 1808: „Im Burgtheater ward ein sehr altes Oratorium, ‚Tobias‘, von Haydn gegeben, eine seiner frühesten Arbeiten“,

*) Wie weit der gegenwärtig moderne Götzendienst mit dem „unverstümmelten“ Händel geht, beweist uns ein Aufsatz eines namhaften Kritikers, welcher sich beschwert, daß man in den egyptischen Plagen Händel's „Läuse“ in „Mücken“ verwandelt habe. Eine wahrhaft rührende Unreinlichkeit.

die man „eben wol nur hervorzog, um auch damit noch sein höchstes Alter zu ehren". Eine schöne, wohlgeschulte Altstimme kann mit der gedachten Arie unleugbare Wirkung erzielen; im übrigen darf man wol Reichhardt's Urtheil beistimmen. Sonderbarerweise hat man Haydn auch als Opern-Componisten, also von seiner schwächsten Seite, repräsentirt. Als Instrumental-Componist ein schöpferisches Genie, ist Haydn als dramatischer Componist immer nur Nachahmer gewesen. Pergolesi, Leo, Jomelli sind seine unverkennbaren Muster, und selbst Erfinder niederen Ranges wie Piccini und Guglielmi übertreffen ihn häufig in der Oper. Die von Frau Dietz gewählte Arie ist aus der Oper „Orfeo" (geschrieben in London 1795), einer der vier bis fünf italienischen Opern Haydn's, die sich erhalten haben - auf dem Papier nämlich - während ein Dutzend anderer mit dem Eisenstädter Archiv in Flammen aufging.

Das dritte Concert, in dem schönen großen Odeonsaale abgehalten, bot viel des Schönen, aber auch entschieden zu viel. Ein Concert, das von halb 7 bis gegen 11 Uhr währt, hat doch für uns Deutsche allzu englische Dimensionen. Das Orchester hielt sich nicht so trefflich, wie im Glaspalast; Spieler und Dirigent waren begreiflicherweise ermüdet, und unter diesem Druck gab Lachner allzusehr seiner Neigung zu schleppenden Tempi nach. Die Elfen aus dem „Sommernachtstraum" marschirten förmlich in Mänteln und Juchtenstiefeln; die Eifersuchts-Arie des Grafen (aus Mozart's Figaro) stolzirte im Tempo eines Trauermarsches. Wir hätten Herrn Kindermann diese Arie und der Frau Dietz die Haydn'sche gerne geschenkt und ein bis zwei Instrumental-Nummern dazu; man war von Musik fast erdrückt. Das Hauptinteresse concentrirte sich auf die drei Gäste: Frau Schumann, Frau Dustmann und Herrn Joachim. Von Clara Schumann können wir nichts Anderes und nichts Besseres melden, als daß sie sich vollständig beibehalten hat. Wir hörten Robert Schumann's entzückend schönes *A-moll*-Concert nie schöner spielen, als es die vortreffliche Künstlerin und allverehrte Frau diesmal spielte. Auch über Joachim wüßten wir nichts Neues zu berichten. Man wird müde, ihn immer zu loben. Aber dies eine verrathen wir mit Vergnügen, daß der prächtigste aller Geiger nächsten Winter nach Wien kommt, mit einem neuen Violin-Concert und einer jungen Frau, deren Gesang unserer Theater-Intendanz begreiflich machen wird, welche schöne Stimme und welch anmuthiges Talent sie ungenützt dahingab.

Frau Dustmann's Erfolg war ein glänzender. Schon am Abend vorher hatte sie als Donna Anna im „Don Juan", ihre ganze Umgebung hoch überflügelnd, die Sympathie des Publicums vollständig gewonnen. Im Concert sang sie mit bezaubernder Wärme und Zartheit die erste Arie der „Jes-

sonda“, sodann mit schwungvollem Ausdrucke ein Schumann'sches und ein Mendelssohn'sches Lied, endlich Schubert's „Haiderösslein“. Obwol der Zeiger sich bereits bedenklich gegen die elfte Stunde bewegte, und man eine lebhafte Theilnahme an dieser vorletzten Nummer des Monstreconcerts kaum für möglich gehalten hätte, wurde doch Frau Dustmann nach dreimaligem Hervorruf zur Wiederholung des „Haiderösleins“ genöthigt. Wir können ihren dramatisirenden, detaillirten Vortrag dieses Liedes mit der Pointe im Goßmann'schen Styl nicht billigen, allein gerne gestehen wir, daß die Durchführung einer an sich irrigen Auffassung bestechender kaum gedacht werden kann.

Das Concert im Odeon war gedrängt voll und wird morgen mit etwas verändertem Programm wiederholt. Hoffentlich wird diese Wiederholung jede Besorgniß wegen der Bilanz des Musikfestes beheben. Das Fest war für die Veranstalter mit ungemeinen Auslagen und mit großer Mühewaltung verbunden. Die Comitémitglieder, Baron Perfall an der Spitze, waren von Morgens bis in die späte Nacht rastlos thätig, die Aufführungen zu fördern und die zahlreichen fremden Gäste zu begrüßen. Daß das übrige München mit all seinen künstlerischen, aristokratischen und bürgerlichen Notabilitäten das Comité in der Ausübung der Gastfreundschaft völlig allein und im Stiche ließ, wurde von den Fremden mit Recht bedauert. Die feine und herzliche Geselligkeit am Rhein bei ähnlichen Festen macht einen ganz andern Eindruck. Die musikalischen Genüsse waren reich, allein sie blieben so ziemlich die einzigen. Alles was das Programm, als: „gesellige Vereinigung“, „Kellerfest“ u. dgl., angab, war von äußerst zweifelhaftem Werth, ja mitunter nur in einer Stadt zu begreifen, wo eine Barbarei, wie der Besuch des „Hofbräuhauses“, möglich ist. Glücklicherweise gelang es doch allmälig, aus den trüben Fluthen dieser „Abendversammlungen“ die Perlen angenehmer und interessanter Bekanntschaften herauszufischen*).

Wir haben oft besprochen, welch förderndes und erhebendes Element in großen Musikfesten liegt. Immer dringender wünschen wir, daß sich Wien bald zu einem solchen Musikfest rüste! Wie keine andere Stadt in Deutschland hat Wien die Mittel zu großartigster künstlerischer und geselliger Ausstattung eines solchen Festes. In der „Winterreitschule“

*) Von bekannten und namhaften Musikern, die sich in München eingefunden hatten, nennen wir: die Componisten Reinecke, Meinardus, Schletterer, Gouvy und Pasdeloup; die Virtuosen Pruckner und Bagreff; die Capellmeister Herbeck, Vincenz Lachner, Schläger, Boch; die Redacteure Bagge, Bischoff, Föckerer u. s. w.

besitzen wir ein Local, in Herbeck einen Dirigenten, in den Künstlern und Dilettanten der Monarchie eine musikalische Armee, wie sie besser und passender kaum gedacht werden können. Hoffentlich wird uns in nicht zu ferner Zeit der Anlaß, diesen Gedanken des Weitern auszuführen; den Vorschlag selbst: eines großen dreitägigen Musikfestes in Wien, wollen wir jetzt schon der Ueberlegung unserer Mitbürger angelegentlich empfohlen haben.

Presse, 15. 10. 1863

Musik.

(„Die Musketiere der Königin". – „Die Pagen von Versailles".)

Ed. H. Im Hofoperntheater marschirten jüngst Halevy's halbvergessene „Musketiere" auf, um wieder abzuziehen ohne klingendes Spiel und fliegende Fahnen. Warum man gerade diese Oper einstudirt hat, welche, vollständig neubesetzt, genau so viel Mühe und Zeit brauchte, als eine Novität, ist nicht recht klar. Die „Musketiere der Königin" gehören zu jenen Lustspiel-Opern, die man nur dann geben soll, wenn man es in seiner Gewalt hat, sie ganz vortrefflich zu geben. Die Musik ist von viel zu geringem und zweifelhaftem Werth, um durch eigene Kraft die Wirkung dieser Oper zu sichern; es sind nichtssagend oberflächliche Melodien, welche weniger den Kern als die letzte Zierde einer lebensvollen, geistreichen Darstellung zu bilden haben. Diese Anschauung ist den Franzosen ganz eigenthümlich, und bestimmt sehr wesentlich den Charakter ihrer *opéra comique*. Wer eine Aufführung der „Musketiere" an der Komischen Oper zu Paris gesehen hat, begreift, auch ohne Verehrer Halevy's zu sein, daß sie sich in Frankreich noch immer auf dem Repertoire erhalten konnten. Mit welcher Leichtigkeit, Natürlichkeit und Laune wird da gespielt, wie wirksam durch ein rasches, leicht andeutendes Zusammenspiel Alles beseitigt, was in Text und Musik schwerfällig zu werden droht. Wie fremd uns dies Genre der *opéra comique* im Grunde noch immer ist, beweist unter anderm der Einfall, daß man in Wien ein von Reuling componirtes breites und pathetisches Ensemblestück im Styl des Lucia-Sextettes dem zweiten Act einlegt, aus instinctivem Bedürfniß, das musikalische Lustspiel der „großen Oper" zu nähern.

Die „Musketiere" gehören zu den sehr wenigen Opern Halevy's, die sich auf dem französischen Repertoire erhalten haben. Sie wurden zum erstenmal am 3. Februar 1846, prachtvoll ausgestattet (mit Roger, Mocker

und Madame Darcier in den Hauptrollen), gegeben und blieben viele Jahre lang das beliebteste Eröffnungsstück für die französischen Provinztheater. Halevy, ohne Zweifel der gründlichst und vielseitigst Gebildete unter den neueren französischen Componisten, genoß unter seinen Landsleuten die unbedingteste Hochachtung. Allein eine große, nachhaltige Macht übte seine Musik selbst in Frankreich nicht, wie man aus dem langen Verzeichniß seiner Opern ersehen kann, die theils mißfielen, theils nach einigen Jahrgängen von *„succès d'estime"* wieder verschwunden sind. Der „Blitz" und die „Musketiere" an der Komischen, die „Jüdin", „Königin von Cypern" und allenfalls „Ginevra" an der Großen Oper sind alles, was von dem fruchtbaren Halevy in Paris noch am Leben blieb. Und doch ist Halevy in seinen Vorzügen und Fehlern so echt französisch! Das Geistreiche, Interessante, Prickelnde bis zur raffinirtesten Bizarrerie, die Grazie und Eleganz bis zur oberflächlichsten Plauderei, das effectvolle Hervorheben des Dramatischen bis zur Knechtung der Musik getrieben, charakterisiren seine Musik. Seine glänzenden, namentlich technischen Vorzüge anerkennend, muß man doch aussprechen, daß ein geradezu unmusikalischer Zug in seiner Natur liegt, wie in der seiner Nation. Der Ausdruck des Gequälten, Unnatürlichen, Mühsehligen lastet auf Halevy's Melodien mitunter in peinlicher Weise. Was seinem Talent an schöpferischer Freiheit und Unmittelbarkeit versagt war, das mußte er nur zu häufig auf dem Wege der Reflexion erklügeln und mosaikartig zusammensetzen.

Es ist uns dieser Zug an den „Musketieren" stets ganz besonders aufgefallen, und hat uns selbst zu jener Zeit, wo sie mit größerem Erfolg hier in Scene gingen, von den Verehrern derselben getrennt. Wie in der Großen Oper Meyerbeer, so ist in der Komischen Auber das Vorbild, dem Halevy ängstlich nachstrebt, hier wie dort seinem Muster an Ursprünglichkeit und Reichthum tief zurückstehend. Nun lassen sich, unseres Erachtens, die Effecte der neufranzösischen großen Oper leichter künsteln, als die Eigenschaften, die uns das komische Genre werth machen. Falsche Größe und Pracht täuschen leichter, als gemachte Lustigkeit und Naivetät. Für den Lustspielton ist Halevy's Musik nur in einzelnen glücklichen Momenten leicht und lebendig genug, überwiegend aber zu schwerfällig und gekünstelt. Wie frisch und natürlich, wie echt graziös klingt bei all ihrer Leichtfertigkeit Auber's Musik daneben! Halevy weiß, wenn es sein muß, zu lachen und zu scherzen, aber durch all seine Lustigkeit blickt das hippokratische Gesicht. Das Bestreben, uns hierüber zu täuschen, verleitet Halevy so häufig zu dem gefährlichen Auskunftsmittel der Trivialität. Trivial in Rhythmus und Melodie ist der größte Theil der heitern, schnellen Sätze in den „Musketieren".

Die langsamen, sentimentalen Nummern erfreuen im Besten durch Feinheit und eine gewisse interessante Eleganz; überwiegend scheinen sie uns hohl, reflectirt, musiklos. Es hat uns gar nicht überrascht, daß der musikalische Gehalt der „Musketiere" das Publicum nicht befriedigen konnte; ein pikantes Marschthema und ein hübsches Duett sind noch keine Oper. Was der Oper zu besserem Erfolg hätte verhelfen können, eine allseitig vortreffliche Darstellung, das blieb uns das Hofoperntheater mehr oder minder schuldig. Mit dem guten Willen ist, so bereitwillig wir ihn bei allen Mitwirkenden anerkennen, in diesem Fall sehr wenig gethan. Wer hat nicht schon mehr als ein unbedeutendes Lustspiel im Burgtheater gesehen, das durch die Feinheit und Originalität der Darstellung, durch die lebendigste Natürlichkeit des Zusammenspiels das ganze Publicum erfreut und geistig angeregt hätte? Nun, unsere Sänger können allerdings nicht zugleich ebensoviele Fichtner sein; aber mehr gelernt könnten sie von ihm und seinen Collegen schon haben.

Der eigentliche Träger der Handlung, der wahrhafte Don Juan unter den Musketieren, ist Hector von Biron. Kühn, galant, geistreich, von übersprudelnder Lebenslust denken wir uns den jungen Officier. Süßlich, weich, griesgrämig und ungelenk erschien er in der Person des Herrn v. Bignio. Andererseits that Herr Walter (Olivier) nichts dazu, den vom Dichter deutlich gezeichneten Gegensatz zwischen dem schüchternen Olivier und dem verwegenen Hector ans Licht zu stellen, so daß man die beiden Charaktere mitunter geradezu verwechseln konnte. Das gesprochene Wort behandelten beide Herren weder leicht noch correct. In einer Spieloper können einige hübsch gesungene Stellen für diese Mängel nur sehr vorübergehend entschädigen. Es war zu erwarten, daß Herr Mayerhofer, der unter seinen Collegen weitaus am meisten das Zeug zum Charakterspieler hat, den alten Capitän Roland glücklich auffassen und sorgfältig durchführen werde. Leider paßt seine Individualität nicht recht zu diesem Haudegen, den einst Formes' genialer Realismus zu einem wahrhaften Charakterbild erhob. Herr Mayerhofer polterte zu viel in Spiel und Gesang; das fortwährende Bestreben nach starker Tonfülle beeinträchtigte sogar die Reinheit der Intonation. Mit glücklichstem Erfolge und vom Publicum am lebhaftesten ausgezeichnet, sang Fräulein Bettelheim die Bertha. Die Leistung hat uns um so angenehmer überrascht, als wir ihr nicht ohne einige Besorgniß entgegensahen. Die tiefe, voll und stark austönende Stimme Fräulein Bettelheim's ist an den breiten getragenen Gesang gewiesen, ihre künstlerische Individualität vorzugsweise an die Gestalten des ernsten, heroischen Dramas. Dazu kommt, daß die junge Sängerin, erst seit kurzer Zeit der Bühne angehörig, weniger

Uebung im Spiel und Dialog als irgend eine ihrer Colleginnen besitzt. Das Fräulein Bettelheim trotzdem allen billigen Forderungen in dramatischer Hinsicht eben so gerecht wurde, als den strengsten in musikalischer, ist ein neuer und nicht geringer Beweis ihres Talentes und Fleißes. Fräulein Liebhart gab die Athénais mit der lobenswerthen Sorgfalt, die alle ihre Leistungen kennzeichnet. Stimmlich etwas indisponirt – wie wir aus der Schärfe der hohen Töne zu entnehmen glaubten – war sie allerdings durch die glänzenderen Mittel ihrer jüngeren Collegin einigermaßen beeinträchtigt. Doch wußte sie hier, wie immer, durch geschmackvollen Reichthum in Coloratur und Toilette sich und der Kritik erklecklich herauszuhelfen.

Die Ausstattung der Oper war zufriedenstellend, das Orchester (unter Capellmeister Dessoff) ganz vortrefflich. Das Publicum zeigte sich kühl und gelangweilt; es zerstreute sich, wie die Wiener-Zeitung treffend bemerkt, erst – beim Herausgehen. –

Wir haben noch einer musikalischen Novität zu erwähnen, der „Pagen von Versailles", einer einactigen Operette von Robert v. Hornstein, die gestern zum erstenmal im Carltheater zur Aufführung kam. Die Novität interessirte uns schon deshalb, weil wir geraume Zeit vorher aus einigen Liederheften dieses Componisten die Ueberzeugung schöpften, hier sei ein gefälliges, populäres Talent aufgetaucht, das für das arg vernachlässigte Fach des heiteren Singspiels wie geschaffen sei. Gleich die drei ersten Soldatenlieder von Hornstein *Op*. 28, „Hanns Ziethen", „Seidlitz" und „Grenadierlied", frappirten uns durch eine schlichte, volksthümliche Kraft, wie man sie gerade in unseren Tagen feiner und überfeinerter Composition selten antrifft. Wir fanden in den „Pagen von Versailles" unsere Hoffnung nicht getäuscht. Die Musik dieses Singspiels ist frisch, melodiös, stets maßvoll, meist recht charakteristisch; und durchweg vortrefflich instrumentirt.

Das erste Lied Evelinens, ihr Liebesduett mit Cecil, das Jägerlied und das Ensemble der Pagen sind allerliebste Musikstücke. Hin und wieder unterläuft auch Unbedeutenderes, Schwächeres, allenfalls auch eine leichte Reminiscenz, aber das Ganze bleibt die dankenswerthe Gabe eines echten, freundlichen Talents.

An der anmuthigen Musik Hornstein's hängt leider das Bleigewicht eines sehr uninteressanten Textbuchs. Dasselbe soll ursprünglich etwas frivoler, aber amüsanter gewesen sein. Man hat dem Dichter und dem Componisten keine Wohlthat erwiesen, indem man das kleine Spiegelbild des Hoflebens unter Ludwig XV. moralischer und langweiliger gemacht hat. Geschmückt durch die melodiöse Musik und gehoben durch eine ganz vorzügliche Aufführung, dünkt uns die Novität jedenfalls ein Gewinn für das Repertoire

im Carltheater. Die „Pagen von Versailles" bilden eine jener Vorstellungen, deren glänzende Ausstattung, geschicktes Arrangement und virtuoses Zusammenspiel rückhaltlose Anerkennung verdienen. Frau Grobecker's Page Cecil war voll der sprühenden Laune und Beweglichkeit, womit diese treffliche Künstlerin jeder Figur Leben einzuhauchen weiß. Fräulein Fischer (als Beneficiantin vom Publicum stürmisch bewillkommt) war als Gärtnermädchen die Anmuth selbst. Dazu lieferte Herr Knaack eine der gelungensten Chargen als Gärtnerjunge, und thaten Fräulein Barth, Herr Fischer u. s. w. ihr Bestes. Unter solchen Auspicien hätten wir uns die Aufnahme der Novität wärmer gedacht, als sie ausfiel. Man kann weit entfernt sein, in Hornstein's „Pagen" ein Meisterwerk zu bewundern, und dennoch erstaunt, sie von demselben Publicum unterschätzt zu sehen, welches eine poetische und musikalische Miserabilität wie die „Flotten Burschen" zum dreißigsten- oder vierzigstenmal beklatschte. Dunkel und unerforschlich sind oft die Rathschlüsse des Publicums. Zum Glück sind sie nicht immer unwandelbar, und wir müßten uns sehr täuschen, wenn die „Pagen" bei den nächsten Wiederholungen nicht eine weit freundlichere Aufnahme finden sollten, als jüngst bei ihrem ersten Erscheinen.

Presse, 18. 10. 1863

Richard Wagner über das Hofoperntheater

Ed. H. Richard Wagner hat vor wenigen Tagen in Wien eine Reihe von Betrachtungen über das Wiener Hofoperntheater nebst Vorschlägen zur Reformirung desselben veröffentlicht. Was ein geistreicher Mann und erfahrener Kenner des gesammten Bühnenwesens, wie Richard Wagner es ist, über unsere Opernbühne urtheilt, verdient von vornherein ernste Aufmerksamkeit. Durch die Art und Weise aber, wie der Componist des „Lohengrin" sich seiner kritischen Aufgabe entledigte, hat er – wir gestehen es bereitwillig – unsere Erwartungen auf das angenehmste übertroffen. Kein einsichtsvoller Leser wird protestiren, wenn sich Wagner am Schluß seiner Untersuchung rühmt, „durchaus nur practisch ausführbare Reformen" vorgeschlagen zu haben. Was Wagner zur besseren Organisation der Oper anempfiehlt, ist zwar nicht vollständig (das seltsame Verhältniß zum Oberstkämmereramt z. B. berührt er mit keiner Sylbe), allein es ist fast durchweg begründet, einsichtsvoll und practisch. Wer mit der frischen Erinnerung an Wagner's Vorrede zum „Ring der Nibelungen" an diese neuen Aufsätze

geht, der erkennt den Mann kaum wieder. Während dort ein phantastischer Kunstjacobiner der Musik Luftschlösser und Luftschaffotte baute, sehen wir hier auf festem, gegebenem Boden den erfahrenen Theaterdichter und Componisten die nächsten Zwecke und Mittel des Theaters prüfen.

Auch die Polemik Wagner's erscheint diesmal im Vergleich zu früheren Auslassungen ziemlich gemäßigt, und enthält sich jeglicher Einmischung der Persönlichkeit des Componisten. Wie die Härte, mit der Wagner jetzt Leitung und Leistung unserer Oper verurtheilt, zu dem enthusiastischen Lobe stimmt, das er gelegentlich der Aufführungen seines „Lohengrin" und „Holländer" diesem Institut öffentlich gezollt hat, kümmert uns hier nicht. Diese Dissonanz hat Wagner für sich allein aufzulösen.

Wagner geht von dem bekannten Ausspruch Kaiser Joseph's aus: „Das Theater soll zur Veredlung der Sitten und des Geschmacks der Nation beitragen." Dieser Grundsatz (von Wagner richtiger so formulirt: das Theater solle durch Veredlung des Geschmacks auf die Hebung der Sitten wirken) dictirt vor allem das sorgfältigste Bestreben, „den bedenklichen Charakter der Oper zu verwischen, und ihre guten und schönen Anlagen mit besonderer Energie zu entwickeln". Als nächstes einziges Mittel hiezu bezeichnet Wagner „gute Aufführungen". Die Frage, was man aufführen soll, will er vorläufig ganz beiseite lassen. Das Operntheater ist ihm „ein Kunst-Institut, welches zur Veredlung des öffentlichen Geschmacks durch unausgesetzt gute und correcte Ausführungen musikalisch-dramatischer Werke beizutragen hat. Da hiezu, dem sehr complicirten Charakter solcher Aufführungen angemessen, mehr Vorbereitungen und Zeitaufwand gehören, als zu den Aufführungen des recitirenden Dramas, so soll die Zahl der Vorstellungen des kaiserlichen Hofoperntheaters auf die Hälfte der bisherigen zurückgeführt werden, und es soll selbst von diesem ein Theil nur der Oper, der andere dagegen dem Ballet zufallen."

Der erste Vorschlag Wagner's geht somit auf ein blos drei- bis viermaliges Spielen in der Woche. Die Operntheater in Paris, London, Neapel, Berlin halten längst die Einrichtung fest, nicht jeden Abend zu spielen. Daß auch bei uns eine solche Reduction im Interesse der Vollkommenheit der Vorstellungen und der Schonung der Künstler (namentlich der überbürdeten Orchester-Mitglieder) dringend empfohlen ist, unterliegt uns keinem Zweifel. Wagner übersieht keineswegs, daß für die Societät einer großen Stadt wie Wien „allabendliche Unterhaltungen eine Nothwendigkeit" seien. Er schlägt als Ersatz für die ausfallenden deutschen Vorstellungen – die italienische Oper vor. Privatunternehmer sollen in regelmäßigen Stagiones italienische Opern geben, dafür hat sich das Hofoperntheater von

italienischen Compositionen freizumachen. Diese Abfindung wäre einerseits im Interesse des Hofoperntheaters, dem eine immerhin bedenkliche Last abgenommen würde, andererseits in jenem des guten Geschmackes, welcher sich mit Producten der wälschen Oper nur dann zufriedenstellen kann, wenn dieselben durch italienische Sänger und in italienischer Sprache vorgeführt werden. Es sei ferner nur billig, daß erstens die italienischen Sänger aus dem deutschen Operntheater entfernt bleiben, und daß sie zweitens auf Kosten der italienischen Opernfreunde, also ohne Subvention, in Wien erhalten werden. Es freut uns, daß Wagner hier in zwei erheblichen Fragen vollständig mit dem übereinstimmt, was wir wiederholt (zuletzt in einem am 16. Mai d. J. in der „Presse" erschienenen Aufsatz: „Deutsche und italienische Oper") ausgesprochen haben. Wir erklärten es für überflüssig und für schädlich, daß unsere zunächst der deutschen Kunst gewidmete Hofoper eigens eine italienische Gesellschaft auf Hof- und Staatskosten engagire, da dies Bedürfniß durch Privat-Unternehmer vollständig befriedigt werden kann. Sodann stellten wir für den Fall einer mehrmonatlichen rein italienischen Saison die Forderung, die italienischen Opern gänzlich aus dem deutschen Repertoire zu streichen. Wagner weist rücksichtlich des ersten Punktes auf Paris hin, wo die französische Große Oper außerordentlich reichlich, die italienische aber gar nicht dotirt ist*).

Wagner urtheilt über die italienische Oper überraschend tolerant. Er anerkennt ihre „förderlichen Eigenschaften", die aber sofort verloren gehen, wenn sie „von deutschen Sängern in deutscher Sprache ausgeführt wird".

Den Freunden des italienischen Gesanges gedenkt Wagner diesen Genuß dadurch zu sichern, „daß die Concession eines der unabhängigen Theater in Wien (Vorstadttheater) in Zukunft an den betreffenden Unternehmer nur unter der Bedingung, eine gute italienische Oper zu halten, vergeben würde".

Wie durch die Verminderung der Spielabende die Vollkommenheit der Darstellungen, so würde durch die engere Begrenzung des Genres die Heranbildung eines wahrhaften Styles im Hofoperntheater gefördert. Es ist nur zu wahr, daß wir der Darstellungsweise im Kärntnerthor-Theater nicht in dem Sinne einen „Styl" nachrühmen können, wie der Großen Oper, oder der *Opéra comique* in Paris. Der Grund dieses Mangels liegt hauptsächlich in der Cumulation der verschiedensten Genres, dem fortwähren-

*) Wir müssen uns hierin auf Wagner's Ausspruch verlassen, dem Küstner's Angabe, die italienische Oper in Paris beziehe eine Subvention von 100,000 Francs, widerspricht. (Küstner, „Theater-Statistik". 2. Auflage, 1857.)

den Wechsel zwischen deutscher, französischer und italienischer, zwischen tragischer und komischer Oper. Die Scheidung der Gattungen ist das erste Erforderniß vollkommener, stylgemäßer Aufführungen.

Wagner will nach dem Muster der Pariser *„Académie de Musique"* unser Hofoperntheater auf die eigentliche „große Oper" deutscher und französischer Compositionen beschränken und nebst der (durch Privatunternehmer zu pflegenden) italienischen auch die deutsche komische und die französische Spieloper herauswerfen. Er will „diejenigen Operngenres, welche von deutschen Sängern nur entstellt und nie entsprechend wiedergegeben werden können", den Künstlern des Hofoperntheaters abnehmen und ihnen dadurch die Aneignung und Ausbildung eines wirklichen Kunststyls in dem ihnen allein entsprechenden Genre ermöglichen.

Daß durch diese Beschränkung auf eine Kunstgattung der „Styl" der Opernvorstellungen, die vollkommene Uebereinstimmung ihrer dramatischen und ihrer musikalischen Tendenz, eine ungemeine Ausbildung erreichen würde oder doch könnte, ist ohneweiters klar. Nur vergißt Wagner hiebei einen sehr erheblichen Punkt: daß wir, wie die Pariser, neben einer also begrenzten „Großen Oper" auch ein eigenes Haus für die „Komische Oper" haben müßten. Als frommer Wunsch ist dies mehr als einmal in diesen Blättern ausgesprochen. An die deutsche komische Oper scheint Wagner gar nicht zu denken, die Werke der französischen *Opéra comique* „könnten" nach seiner Meinung durch eigene französische Gesellschaften dem Publicum außerhalb des Hofoperntheaters vorgeführt werden. Hier müssen wir Wagner vollständig Opposition machen. In der Spieloper ist das genaue Verständniß der Handlung und des gesprochenen Dialoges unumgänglich nothwendig, und kann dies Genre in Wien bleibend nur in deutscher Sprache vertreten sein. Das Verhältniß der italienischen Oper zur Sprache ist ein ganz anderes. Die absolute Musik und die Virtuosität der Sänger sind hier so sehr das Wesentliche, daß fast jede Aufmerksamkeit auf die Sprache (Prosa gibt es in der italienischen Oper ohnehin nicht) hinwegfällt.

In der komischen Oper, vornehmlich der französischen, ist Wort und Handlung dem musikalischen Theil nahezu gleichberechtigt. Der Vorschlag, das Wiener Publicum möge sich rücksichtlich der komischen Oper mit den Gastvorstellungen französischer Gesellschaften behelfen*), ist geradezu un-

*) Uns ist übrigens die Existenz solcher französischer Opern-Missionsreisen unbekannt. Als in den Fünfziger- und Sechzigerjahren, dann im Jahre 1809 französische Schauspieler im Burgtheater gastirten, gaben sie auch kleine Singspiele. Seither sind erst die Offenbachschen

überlegt. Glaubt Wagner, daß die Pariser, auf deren Vorgang er fast durchgehends sich beruft, eine Spieloper in fremder Sprache pflegen würden, wie sie die „italienische Oper" pflegen?

Ungleich ärmer als die Literatur der französischen komischen Oper, ist die der deutschen für uns demungeachtet unentbehrlich. Daß die komische Oper „für das deutsche Repertoire so gut als gar nicht vorhanden ist", gibt uns (ganz abgesehen von dem übertreibenden Ausdruck dieses Satzes) kein Recht, dies Wenige einfach über Bord zu werfen. Die Sterilität der deutschen Componisten im Fach des musikalischen Lustspiels ist nicht blos der Grund ihrer stiefmütterlichen Behandlung auf den deutschen Opernbühnen, sie ist ebensogut eine Folge derselben. Die französische komische Oper erreichte eine höhere Blüthe auch von dem Zeitpunkt, als sie, aus dem drückenden Verband mit der sogenannten *„Comédie italienne"* befreit, ein eigenes neues Haus, das Théâtre Feydeau, erhielt. Die besten musikalischen Kräfte Frankreichs bekamen dadurch einen neuen Impuls, sich der komischen Oper zu widmen*). Vielleicht kann unter günstigen Verhältnissen ein Aufschwung auch der deutschen komischen Oper eintreten, wenn dieser Kunstzweig in Wien eine abgesonderte Pflege, also ein eigenes Theater erhält. Aber nur dann und nicht früher, dürfen wir die komische Oper von den Brettern des Kärntnerthor-Theaters principiell verbannen. Die Nothwendigkeit eines solchen Asyls berührt aber Wagner, wie gesagt, mit keinem Worte.

Ueber das Ballet drückt sich Wagner, wie er selbst mit leiser Ironie sich nachrühmt, sehr „human" aus. Er will dem Ballet, dessen selbständige, den Abend ausfüllende Productionen wir bestenfalls für ein nothwendiges Uebel halten, ungeschmälerten Spielraum lassen. Die Leistungen des Wiener Ballets hält er sogar unseren Opern-Aufführungen „als Muster" vor. Letztere kommen sehr übel weg. Wagner findet, „daß keine einzige Aufführung des Hofoperntheaters in irgendwelcher Hinsicht den Stempel der Correctheit an sich trägt", daß „alles nur unter dem Gesetz der gemeinen Tagesnoth sich bewegt und fast jede Vorstellung nur eine Aushilfe in der Verlegenheit ist", daß bei unsern Sängern „gemeiniglich die persönliche Beifallssucht alles verschlingt" u. s. f. Mit treffendem Witz nennt Wagner „das Gesetz der Verlegenheit den einzigen wahren Director des jet-

Bouffes als solche Gäste bei uns erschienen, die man doch nicht als Repräsentanten der französischen *Opéra comique* wird ansehen wollen.

*) *„Le théâtre Feydeau une fois établi, les auteurs lyriques eurent deux portes pour arriver à l'immortalité."* (*Castil-Blaze, „L'opéra en France"*.)

zigen Operntheaters". Es ist nicht zu leugnen, daß Wagner's Kritik unserer Opernzustände bittere Wahrheiten mit großer Rücksichtslosigkeit ausspricht. Wir lassen diesen polemischen Theil beiseite, da es uns hier nur um den positiv reformirenden zu thun ist.

Zur Erzielung einer besseren künstlerischen Leitung schlägt Wagner ein verändertes Verhältniß der an der Oper bestellten künstlerischen Beamten vor, und zwar nach der erprobten Einrichtung der Pariser Oper. Einen wesentlichen Grund der großen Unvollkommenheit des deutschen Opernwesens erblickt Wagner nämlich darin, daß den Capellmeistern „die ganze musikalische Leitung eines Opern-Institutes einzig und allein übergeben ist". Nun werden nach Wagner's Ausspruch die deutschen Capellmeister nur aus solchen Musikern gewählt, welche zwar eine specifisch musikalische Ausbildung, „aber von der Anwendung der Musik auf eine dramatische Vorstellung gar keinen Begriff haben".

Die Functionen unsers deutschen Capellmeisters sollen, wie in Frankreich, unter Zwei verschiedene Personen getheilt werden. Ein besonders hiezu geeigneter Gesangsdirigent *(chef du chant)* studirt den Sängern ihre Partien ein: er ist „für ihre richtige Auffassung, ihre reine Intonation, überhaupt für ihre correcte und entsprechende Vortragsweise verantwortlich".*) Ihm steht der Orchester-Director *(chef d'orchestre)* zur Seite, dessen ganze Sorgfalt dem Orchester zugewendet ist. Als dritter künstlerischer Factor tritt der Regisseur ein, der in stetem Zusammenwirken mit den beiden Erstgenannten die Proben leitet. Ueber diesen Dreien, den Erfolg ihrer gemeinschaftlichen Leistungen prüfend und überwachend, steht der eigentliche Director. Es ist klar, daß bei einer vollkommen tüchtigen Besetzung dieser drei artistischen Posten, von dem Director selbst große künstlerische Qualitäten nicht gefordert zu werden brauchen. Wagner denkt sich ihn lediglich als einen practischen Geschäftsführer von gebildetem Geschmack. Wir finden den Vorschlag eines zweckmäßig „geregelten Zusammenwirkens zweckmäßig getheilter Functionen" practisch und wohlbegründet. Die Rücksicht auf die bisherige Ueberbürdung der Capellmeister (deren Anzahl dann leicht verringert werden könnte) wäre noch besonders zu betonen.

Wir haben hier nur den Kern der Wagner'schen Reformvorschläge herausgehoben, da wir diesen der allgemeinsten, ernsten Beachtung in Deutschland werth halten. Auf alles Nebensächliche, so sehr es mitunter zur näheren

*) Halévy war durch elf Jahre (bis 1840) *„chef du chant"* an der Pariser Oper; ein Beweis für die Wichtigkeit, welche man dort dieser Function beilegt.

Ausführung oder auch Widerlegung reizt, mußten wir in diesem Zusammenhang verzichten.*) Hoffentlich kommt noch einmal die Zeit, wo eingreifende Reformen unser Opernwesen bewegen und umgestalten werden, und damit der Anlaß, sich des von Wagner gegebenen Impulses dankbar zu erinnern. –

Presse, 13. 11. 1863

Concerte.

Ed. H. Die musikalische Saison stürmt mit vollen Segeln einher: auf lange Meeresstille folgte zuerst der „Philharmoniker", dann der „Musikfreunde" glückliche Fahrt. Welch enorme Dimensionen Bewerbung und Zudrang zu
5 den Philharmonischen Concerten angenommen haben, ist bekannt und gab manch lustiges Stadtgespräch. Concertfreunde, welche, vor einem und zwei Jahren mit leeren Aussichten abgespeist, für diesmal um so mitleidigere Berücksichtigung hofften, wurden gerade deshalb wieder abgewiesen, weil sie im verflossenen Jahre keine Karten erlangt hatten. Es gab wahrhaft
10 Boz'sche Scenen in der Lewy'schen Musikhandlung, wo über die Rechtscontinuität jedes Sperrsitzes, über die Ahnenprobe jedes Abonnenten scharf gewacht wurde. „Wir werden unsere Kinder gleich bei der Geburt vormerken lassen," meinte ein junges Ehepaar, „dann gelangen sie doch wol in reiferen Jahren zu dem uns versagt gebliebenen Vergnügen." „Schwerlich," replicirte
15 ein älterer Herr; „denn wir glücklichen Besitzer gedenken es zu machen, wie die Abonnenten der Conservatoire-Concerte in Paris, und den Anspruch auf unsere Plätze testamentarisch zu vererben." In Paris hilft in der That auch ein langes Leben nichts, wenn mans nicht von den rechten Leuten hat, nämlich von Abonnenten und Abonnenten-Kindern. Genug, daß die Phil-
20 harmoniker und ihr eifriger Dirigent Herr Dessoff monatelang vor dem

*) So z. B. zweifeln wir daran, daß unsere theuer bezahlten Sänger „ganz ebenso gut für die Hälfte ihres Gehaltes singen würden"; wir glauben nicht, daß der Kassenausfall von 3 bis 4 Opernvorstellungen wochentlich sich durch die geräumigere Localität des neuen Opernhauses „beträchtlich" ersetzen werde; wir sehen die Theaterleitung des als Musiker
25 von uns hochgeschätzten Eckert nicht in so idealem Licht; wir halten Geld-Stipulationen und das Spielhonorar-System für unentbehrlich gegenüber der Mehrzahl der Sänger, die die Gefahr, ein Sänger werde „Leistungen, denen er nicht gewachsen ist, blos aus Furcht vor Geldeinbuße dennoch übernehmen", viel geringer ist, als die entgegengesetzte Praxis, nach welcher Künstler Rollen, denen sie vollkommen gewachsen sind, der Direction unter
30 den nichtigsten Vorwänden zurückschicken. U. s. w. –

ersten Concerte die Ueberzeugung haben mußten, das Publicum hege ihre bisherigen Concerte im besten Andenken und sehe auch den kommenden mit lebhaftem Vergnügen entgegen. Die von gewisser Seite her seit drei Jahren wiederholte Belehrung, die Philharmonischen Concerte seien eigentlich
35 die stümperhafteste Musikmacherei und Verhunzung aller Classiker, scheint somit auf unser Publicum keinen merklichen Eindruck gemacht zu haben.

Das Concert begann mit der Ouverture zur „Zauberflöte" (kein Bedürfniß, aber gewiß auch kein Unglück), und schloß mit Beethoven's *A-dur*-Symphonie. Mit dem Tempo der ersten drei Sätze waren wir vollkommen einver-
40 standen; der letzte schien uns etwas zu schnell, nicht für den Charakter des Stückes, aber für die Deutlichkeit des Hauptmotivs. Wie häkelich übrigens der Streit um die Richtigkeit musikalischer Zeitmaße ist, erlebten wir wieder gerade in diesem Falle, wo von zwei hiesigen Kritikern der eine das Tempo des ersten Satzes zu schnell, der andere zu langsam fand. Daraus läßt sich
45 mit Wahrscheinlichkeit schließen, es sei gerade das richtige gewesen, wie es unter anderm auch uns vorkam. Einen Verstoß im Scherzo, von Seiten der Contrabässe, müssen wir als einen unglücklichen Zufall hinnehmen. Zwischen Mozart und Beethoven standen zwei Sätze aus B e r l i o z ' dramatischer Symphonie „Romeo und Julie": das Adagio *(Scène d'amour)*, und das
50 Scherzo *(la fée Mab)*. Diese beiden Musikstücke, die effectvollsten und abgeschlossensten der Symphonie, werden ihrer Wirkung überall viel sicherer sein, als das zusammenhängende, sehr ungleiche Ganze, dem sie entnommen sind. Trotzdem möchten wir bedauern, daß die Romeo-Symphonie, welche unseres Wissens in ihrer Vollständigkeit hier unbekannt ist, nicht ganz
55 gegeben wurde. Ist einmal diese Pflicht der Pietät gegen einen namhaften Componisten geübt, und das Publicum in dessen Intentionen eingeweiht, so mag man später immerhin sich an den wirkungsvolleren Bruchstücken genügen lassen.

Daß das Programm der Philharmoniker unter anderen auch das „An-
60 dante" aus L i s z t ' s hier noch unbekannter Faust-Symphonie ankündigt, bedauern wir aus gleichen Gründen. Anhänger der Liszt'schen Muse sind wir bekanntlich nicht; allein wir werden zum Anwalt jedes Componisten, dessen zusammenhängendes Werk man ohne Noth zerstückt. Auf B e r l i o z zurückzukommen, sollte sein „Romeo" eine neue Gattung, die „d r a m a t i -
65 s c h e S y m p h o n i e", einführen und begründen. Vocal- und Instrumentalsätze, Erzählung, Empfindung und Ereigniß lösen einander in buntem Wechsel ab, um den Gang der Shakspeare'schen Tragödie musikalisch nachzuschildern. Der Gedanke ist so unglücklich als möglich; der Hörer wird fortwährend aus einer bestimmten ästhetischen Voraussetzung in eine an-

70 dere geschleudert und wieder zurück. Wenn ein gesungener „Prolog“ uns die ganze Handlung der Tragödie, rein episch, erzählt, hierauf die Capulets und Montagues in dramatisch bewegten Chören leibhaftig auftreten, dann wieder das Orchester allein in langen Symphoniesätzen die einzelnen lyrischen Scenen darstellt u. s. f., so weiß man am Ende nicht mehr, in welchem
75 Vorstellungskreis man sich befindet. Anstatt zu wirkungsvoller Einheit zu verschmelzen, sondern sich die epischen, lyrischen und dramatischen Sätze in Berlioz' „Romeo“ wie Oel und Wasser. Die „dramatische Symphonie“ – wie manch ähnlicher Versuch durch Beethoven's „Neunte“ veranlaßt – ist eine unglückliche Mischgattung, die keine Zukunft hat. Dieser unförmliche
80 Rahmen umschließt aber einzelne Bilder von großer Schönheit. Die Orchesternummern ragen aus dem Ganzen hoch hervor, wie denn Berlioz' Phantasie eine rein instrumentale, und seine Technik ebenso glänzend im Orchester ist, als tyrannisch ungeschickt im Vocalsatz. Schon der erste größere Instrumentalsatz, aus Andante und Allegro bestehend (Romeo allein,
85 Schwermuthscene; großes Fest bei Capulet, Concert und Ball), hebt sich zu blendender Wirkung; er hätte sich leicht den beiden anderen anfügen lassen. Das Adagio „Liebesscene“ ist wol die süßeste, innigste Musik, die Berlioz je geschrieben. Wie rein und gleichmäßig, scheinbar uferlos, fließt dies Adagio dahin, mit Schwermuth getränkt, wie mit in Töne zerflossenen Thränen.
90 Es läßt sich, obwol es im Grunde auch nur ein gesteigertes Thema ist, rein musikalisch genießen; einige kleine, scenische Zwischenwürfe stören nicht nachhaltig. Das Scherzo „Fee Mab“ ist unserm Publicum bereits bekannt und befreundet. Eine Fülle glänzender, mitunter höchst gewagter Einfälle, erscheint hier von einem phantastischen Gedanken zusammengehalten.
95 Man könnte als Motto Calderon's Verse darüberschreiben:

„Was ist Leben? Hohler Schaum,
Ein Gedicht, ein Schatten kaum!
Wenig kann das Glück uns geben,
Denn ein Traum ist unser Leben
100 Und die Träume selbst sind Traum.“

Die Ausführung der beiden Berlioz'schen Stücke war von einer Exactheit, die ganz zu würdigen nur vermag, wer die Schwierigkeiten dieser Aufgabe genau kennt. Wahrhafte Bravourstücke für Orchester, wurden sie auch mit tadelloser Bravour ausgeführt. Daß wir von Berlioz her viele Stellen wärmer,
105 feuriger im Gedächtniß haben, als sie im „Philharmonischen Concert“ klangen, sei nicht geleugnet. Auch unter Eckert, im großen Redoutensaal, hat die „Fee Mab“ besser geklungen, obwol kaum jemand behaupten wird, sie sei damals besser gespielt worden. Wir stehen hier vor einem Ge-

heimniß der Akustik, das bereits sehr zum Nachtheil der „Philharmoniker“ ausgebeutet, oder vielmehr ignorirt worden ist. Das Kärntnerthor-Theater hat eine weit ungünstigere Akustik als der Redoutensaal. Dasselbe Stück, von denselben Spielern vorgetragen, wird dort kälter, nüchterner, farbloser klingen; hier wärmer, frischer, kräftiger. Man horche nur einmal auf den Ton der Bläser im Redoutensaal und dann im Operntheater. In letzterem klingt das Piano und Pianissimo vortrefflich, die Klarheit und Durchsichtigkeit der Figuration, alle Zierlichkeit der Geigen unvergleichlich; hingegen fehlt die gewaltige Resonanz, die Wucht und der Glanz des Forte.

Wir erinnern uns vom vorigen Jahre her der Nachbarschaft L a c h n e r ' s , der unsere Philharmonischen Concerte mit enthusiastischer Anerkennung pries; bei jeder Pianostelle lobte er die Akustik des Hauses, bei jedem Fortissimo schüttelte er den Kopf. Musikalische Räume zeigen oft Eigenthümlichkeiten so individueller Natur, daß sie uns wie Persönlichkeiten vorkommen. Mit der Unterscheidung, daß es irgendwo „gut“ oder „schlecht“ klinge, ist es lange nicht abgethan. Die Akustik des Leipziger Gewandhauses erfreut sich alter Berühmtheit; dennoch haben genauere Beobachtungen dargethan, daß ganz vorzüglich nur Compositionen, die auf Wohlklang basirt sind, dort klingen, die klare, ruhige Harmonie Haydn's, Mozart's u. s. w. Romantische Musik, deren Eindruck vom scharfen Abheben der Gegensätze abhängt, hier einen dämonischen Blitz, dort ein geheimnißvolles Halbdunkel verlangt, erscheint in demselben Saal matt und farblos. Wie nicht jede Stimme, so schön sie an und für sich klinge, jedem Styl und Ausdruck gleich günstig entgegenkommt, so auch nicht jeder Saal. Möglich, daß die Spielweise unseres philharmonischen Orchesters und die Individualität seines Dirigenten mitunter auch wahlverwandt dem akustischen Charakter des Raumes entgegenkommen. Unter allen Umständen ist das eigenthümlich Nüchterne des Orchesterklangs im Kärntnerthor-Theater eine ebenso unleugbare Thatsache, wie (bei geringerer Feinheit und Durchsichtigkeit) die Frische und Kraft des Tones im Redoutensaal, welcher somit gerade in allem, was die hinreißende elementarische Wirkung der Musik bestimmt, den Sieg davonträgt.

Der Gesang war im ersten Philharmonischen Concerte durch eine Arie aus H ä n d e l ' s „Herakles“ vertreten, welche Fräulein B e t t e l h e i m mit Kraft und edlem Pathos vortrug; die etwas schwerflüssige Coloratur liegt im Charakter ihrer Stimme, und verträgt sich nicht schlecht mit jenem der Composition. Die Arie selbst gehört zu den dramatisch bewegtesten, individuellsten, die wir von Händel kennen, der sonst gerade in der Arienform die Fesseln des Zeitgeschmacks und feiner Manier mit einiger Bequemlichkeit

zu tragen liebt. Allerdings reißt die Situation den musikalischen Ausdruck unwiderstehlich in die Höhe, wie denn auch die ganze „Wahl des Herkules“ 150 zu jenen Cantaten Händel's gehört, welche sich (wie „Semele“, dann „Acis und Galathea“) weit mehr der Oper als dem Oratorium nähern.

Die Händel'sche Arie im Philharmonischen Concert bildete gleichsam nur ein Vorspiel zu dem größeren Händelfeste, das acht Tage später die „Gesellschaft der Musikfreunde“ im großen Redoutensaal feierte. 155 Denn so darf man wol das imposante Zusammenwirken von Solosängern, Chören, Orgel und Orchester nennen, das am 8. November den „Samson“ und die „Cäcilien-Ode“ zu gelungenster Darstellung brachte.

Unter Händel's Oratorien hat der „Samson“ stets eine besondere Anziehungskraft auf uns geübt. Den glänzenden Aufschwung des „Alexanderfe- 160 stes“, die heroische Kraft des „Belsazar“ oder „Israel“ erreicht „Samson“ allerdings nicht, oder höchstens im Vorüberstreifen; dafür finden wir solche Zartheit und Milde der Empfindung bei Händel kaum ein zweitesmal wieder. Milton (aus dessen „Samson Agoristes“ das Oratorium compilirt ist) hat den Stoff nicht von der heroischen, sondern von der elegischen Seite 165 gefaßt. Die Klage des blinden Helden, Israels Trauer um ihn, nehmen fast den ganzen Raum der Handlung ein; selbst die erschütternde Katastrophe geht nach recitativischer Behandlung in die Klage um den Gefallenen über. Wir müssen uns ein näheres Eingehen in die unvergleichlichen Schönheiten des Werkes versagen. Nur an „Samsons“ rührende erste Arie in *E-moll*, 170 an die dramatisch schwungvolle Deyonsfeier, endlich an die Vereinigung des Männer- und Frauenchors in dem ergreifenden Trauerchor „*Glorious hero, may thy grave*“ wollen wir erinnern, als an Schönheiten, wie deren die musikalische Literatur wenige aufzuzählen hat. Das Oratorium war in der Art gekürzt, daß aus dem ersten Theil nur zwei Nummern behalten, 175 die beiden folgenden Theile hingegen, mit Ausnahme einiger auch in England wegbleibender Arien und eines Chors, vollständig gegeben wurden. Die Zusammenstellung war geschickt, die vorgenommenen Striche erschienen, mit Rücksicht auf die sehr lange Dauer des Concertes, absolut nothwendig. Hatte man doch zuvor die ganze, für Wien neue, Cäcilien-Ode von Händel 180 mit gespannter Aufmerksamkeit gehört.

In der Cäcilien-Ode (zur Unterscheidung von dem „Alexanderfest“ auch die „kleinere“ Cäcilien-Ode genannt) schildert Dryden den Einfluß der Musik auf das Gemüth des Menschen. Die verschiedenen Arten dieser Wirkung werden an bestimmte charakteristische Instrumente geknüpft. Bei den Klängen 185 der Laute „hebt und senkt sich der Seele Flug“; der Schall der Trompete „ruft uns zur Schlacht“, der Flöte „Klageton singt den Jammer

hoffnungsloser Liebe"*), die helle G e i g e tönet „Eifersucht und Verzweiflung", der O r g e l Klang endlich „schwingt sich auf zum Himmel". Ueber sie alle siegt indeß die menschliche Stimme „durch heiliger Lieder Macht".
190 Indem Händel jede diese Wirkungen schildernde Strophe des Sängers mit bewunderungswürdiger Charakteristik stets von dem betreffenden Solo-Instrument begleiten läßt, liefert er gleichsam eine ideale Abhandlung über Instrumentirung. Die Cäcilien-Ode gehört, von einigen schwächern Momenten abgesehen, zu den frischesten, originellsten, farbenreichsten Schöpfun-
195 gen des Meisters. Zuhöchst möchten wir die „Schlacht-Arie" setzen, deren rhythmische Kraft und wie aus Stein gehauene Melodik hinreißend wirken. Durch Zartheit der Empfindung bezaubert die erste Sopran-Arie mit Cellobegleitung. Nach der süßen Elegik der Sopran-Arie mit Flötenbegleitung fällt die Verzweiflungs-Arie des Tenors etwas kalt und formalistisch ab; für
200 der „Sehnsucht tiefste Qual" fehlen dem Meister die entsprechenden Töne. Ebenso klingt uns die Sopran-Arie: „Orpheus bezwang die wilde Brut", mit ihren Rococcoschnörkeln kühl und äußerlich. Allein Händel läßt uns keine Zeit zur Ernüchterung: die Orgel erbraust in mächtigen Accorden, der ganze Chor, einer Vorsängerin folgend, fällt kraftvoll ein, und bringt so das Ganze
205 feierlich und in begeistertem Schwung zum Abschluß. – Der Eindruck der Cäcilien-Ode auf die Zuhörerschaft war ein so entschiedener und großer, daß wir eine baldige Wiederholung der Production vorschlagen möchten.

Die treffliche, von Herrn Director H e r b e c k mit Energie und tiefem Verständniß geleitete Aufführung hat kein kleines Verdienst an diesem Erfolg.
210 Das Publicum empfing zwar den Dirigenten mit ebenso lautlosem Schweigen, als jüngst Herrn D e s s o f f im Philharmonischen Concert; hier wie dort bewies aber die andächtige Aufmerksamkeit während der Musik und der stürmische Beifall nach derselben, daß dergleichen Aeußerlichkeiten mit der Achtung, die das Publicum für seine bewährtesten Concert-Institute hegt,
215 nicht das Mindeste zu schaffen hat.

Von den Solosängern müssen wir einen werthen Gast, den Tenoristen S c h n o r r v. C a r o l s f e l d, zuerst nennen. Seine ebenso weiche als kräftige, voluminöse Stimme, sein im Recitativ wie in der Cantilene gleich correcter, gefühlsvoller Vortrag sicherten Herrn v. Schnorr gleich nach der ersten
220 Nummer den entschiedensten Erfolg. Wir wünschen, diesen echten Künstler

*) Die Flöte war im Alterthum bei den Griechen, wie bei den meisten vorhellenischen Culturvölkern, das Instrument der Trauer und Klage. Die Begleitung der ersten Sopran-Arie ist im Original wirklich der Laute *(„liuto")* zugewiesen; man hat dies außer Gebrauch gekommene Instrument recht wirksam durch das V i o l o n c e l l ersetzt.

225 recht bald und in verschiedenen Aufgaben hören zu können. Mit wärmster Anerkennung sind ferner die Leistungen der Damen Bettelheim, Passy und Wilt, dann des Herrn Panzer, sowie die schätzbare Mitwirkung der Herren Schlesinger (Violoncell) und Lorenz (Orgel) hervorzuheben.

Der Saal war gedrängt voll; wir sahen viele Zuhörer, die ihn zu früh, aber 230 keine, die ihn unzufrieden verließen.

Lesarten *(WA Conc. II, 289 ff. unter* **Philharmonische Concerte***)*

1–36) **Concerte.** ... haben.] *entfällt*
37) Das Concert begann] Das erste Philharmonische Concert begann
48f.) dramatischer Symphonie „Romeo und Julie":] *gesperrt*
60) Liszt's] Lißt's
61) Liszt'schen] Lißt'schen
78) Beethoven's] *gesperrt*
85) Schwermuthscene;] Schwermuthscene,
89) wie mit in Töne zerflossenen] wie in Töne zerflossene
90) obwol] obwohl
101–140) Die ... davonträgt.] *entfällt*
152–230) Die ... verließen.] *entfällt*

Presse, 17. 11. 1863

In Sachen der Philharmonischen Concerte.

Ed. H. Unsere Beurtheilung des ersten „Philharmonischen Concertes" hat uns von einem bekannten Gegner dieser Productionen einen lebhaften Angriff zugezogen. Herr *sp.*, der in dem Blättchen, dessen Referent „für Alles" er ist, nunmehr seinen rechten Boden gefunden, konnte sich diese Gelegenheit zu einem Schauturnier nicht entgehen lassen. Wir hatten, nicht von Vorliebe, sondern von dem natürlichsten Billigkeitsgefühl geleitet, uns gegen die systematische Mißhandlung eines Concert-Instituts und eines Dirigenten erhoben, welche mit Recht die Achtung unserer Musikwelt genießen. Für den schutzlosen Gegenstand dieser Verunglimpfungen beschwichtigend einzutreten, hieß freilich, sich sofort gleichem Schicksal aussetzen. Mit dem ihm eigenthümlichen bewunderungswürdigen Selbstgefühl versichert Herr

sp., er komme sich in seiner „Antikritik“ gegen uns vor, wie die Katze gegen die Maus“. Nichts ist natürlicher. Wer, wie Herr *sp.*, sich über die Ereignisse aller Künste und Wissenschaften das *jus gladii* angemaßt hat, und mit gleicher hinrichterlicher Ueberlegenheit heute einen gefeierten Maler oder Architekten, morgen einen anerkannten Componisten, übermorgen einige Zierden der Dichtkunst, Belletristik oder Philosophie abthut, der wird mit uns keine Ausnahme machen. Ein Schriftsteller, der in der antiquirten Ansicht befangen ist, daß ein ganzes, wohlangewendetes Leben kaum zureiche, uns ein maßgebendes Urtheil über die Productionen einer Kunst oder Wissenschaft zu erwerben, und darüber öffentliches Richteramt zu üben, muß vor dem Universal-Kritiker des Blättchens allerdings pygmäenhaft zusammenschrumpfen. Trotzdem fühlen wir uns weder der Belehrung noch des „Mitleids“ bedürftig, das Herr *sp.* uns anträgt. „Weinet über euch und eure Kinder!“

Die kecke Behauptung, wir trügen beharrlich „die Schleppe des Publicums“, kann jeder unserer Leser aus dem Gedächtniß reichlich widerlegen. Das allein ist wahr, daß wir vor einem aus den gebildetsten Elementen Wiens zusammengesetzten Publicum (wie das der Philharmonischen Concerte) mehr Achtung haben, als Herr *sp.* Nach Herrn *sp.*'s haarsträubenden Schilderungen der Philharmonischen Concerte müßte das Publicum, das sich zu denselben drängt, geradezu aus Blödsinnigen bestehen; während wir es für unmöglich halten, daß vor diesem Publicum auch nur über eine Saison hinaus sich ein Dirigent behaupten könnte, auf welchen Herrn *sp.*'s Invectiven gegen Dessoff passen.

Daß man durch eine jahrelang fortgesetzte journalistische Mißhandlung einem feinfühlenden Künstler schließlich seine Thätigkeit verleiden könne, daran zweifeln wir allerdings nicht, und wenn unser Gegner darin den von ihm prophezeiten Sieg der einfachen „Wahrheit“ erblickt, so dürfte er denselben bald genug erleben.

Wir übergehen die einzelnen kühnen „Katzensprünge“ Herrn *sp.*'s; z. B. die Behauptung, es erkläre sich der zahlreiche Besuch der Philharmonischen Concerte aus der Vorliebe des Publicums für das Theater (als ob niemals Opern oder Akademien im Kärntnerthor-Theater vor leeren Bänken gespielt hätten!); es sei in Wien Sitte, die Capellmeister mit Beifall zu empfangen, wenn sie im Opernhaus, nicht aber, wenn sie im Redoutensaal dirigiren u. dgl. Wir übergehen auch die echte Katzenmethode, mit welcher Herr *sp.* eine von uns vielleicht zu kurz ausgedrückte, aber für jeden Musiker ohneweiters verständliche Bemerkung über das Zeitmaß des Final-

satzes der *A-dur*-Symphonie*) interpretirt, um zu dem Schluß- und Hauptvorwurf der „Antikritik“ zu gelangen.

Herr *sp.* will in unserm Aufsatz, und zwar in der „Schlußwendung“ desselben, „die Verdächtigung“ wahrnehmen, seine Kritik sei „von Herbeck beeinflußt“. Diese Infamie weisen wir mit aller Entschiedenheit zurück. Aus der ganzen langen Zeit unserer schriftstellerischen Thätigkeit wird uns niemand eine einzige „Verdächtigung“ nennen; ja wir hoffen durch diese Thätigkeit, wenn nichts anderes, so doch dies Eine errungen zu haben, daß man uns eine „Verdächtigung“ gar nicht zutraut. Derlei Mittelchen überlassen wir ruhig dem kritischen Inventar der „Katzen“. Nun ist aber im vorliegenden Fall Herrn *sp.*'s Auslegung nicht nur unwahr, sie ist geradezu unmöglich. Weder die Absicht hatten, noch das Versehen begingen wir, auch nur mit Einer Sylbe die Beschuldigung anzudeuten, Herr *sp.* beziehe von Herrn Herbeck seine musikalischen Inspirationen. Herr Herbeck, dem wir diesmal wie immer das wärmste und aufrichtigste Lob spendeten, ist in unserm ganzen Aufsatz nicht entfernt in irgend welche Verbindung mit Herrn *sp.* gebracht, und ein einzigesmal mit Herrn Dessoff, nämlich durch die Bemerkung, das Publicum habe keinen der beiden Dirigenten mit Applaus empfangen. Hieran schließt sich die Besprechung der einzelnen Mitwirkenden und die incriminirte „Schlußwendung“: „Der Saal war gedrängt voll; wir sahen viele Zuhörer, die ihn zu früh, aber keine, die ihn unzufrieden verließen.“ Nun fragen wir, wem in aller Welt, sei er der argwöhnischeste oder der dümmste der Leser, konnte hiebei die Vision Herrn *sp.*'s begegnen? Wir können uns in der That Herrn *sp.*'s ebenso sinnlose als dreiste Insinuation höchstens als den Angstruf eines bösen Gewissens erklären, welches vorlaut einen Zusammenhang enthüllte, der uns bisher ein vollständiges Geheimniß war.

Presse, 19. 11. 1863

Concerte.

(Sing-Akademie. – Quartett von Laub. – Wohlthätigkeits-Akademie.)

Ed. H. Die Sing-Akademie begann ihre diesjährige Wirksamkeit un-
5 ter glücklicher Vorbedeutung. Johannes Brahms stand zum erstenmal an der Spitze dieser Sängerschaar, die ihm mit hingebendem Vertrauen folgte.

*) Wir werden diese Bemerkung beim nächsten Anlaß näher ausführen.

Dieses Vertrauen sah sich schon in dem Erfolg des ersten Concerts gelohnt, es kann in der Folge sich nur noch kräftigen und steigern. Die Sing-Akademie
10 war in den letzten Jahren unleugbar zurückgegangen; die Unsicherheit, ja Mittelmäßigkeit ihrer Leistungen ließ sich mit der Anerkennung ihrer ernsten, würdigen Richtung nicht mehr beschönigen. Daß eine ungenügende Leitung der Hauptgrund dieses Sinkens war, blieb kein Geheimniß. Indem die Gesellschaft Brahms an das verwaiste Pult berief, hatte sie dem heilsam-
15 sten Entschluß gefaßt, der in ihrem Fall sich denken läßt. Eine jugendliche Kraft, die mit ihrer unverbrauchten Frische eine seltene Ruhe und Reife verbindet, ein ebenso hochbegabter Tondichter, als verständnißvoller Dirigent ist nun ihr Führer. Hoffen wir, daß die Mühsal des Dirigententhums, daß all die kleinen Stacheln einer öffentlichen Thätigkeit einen Künstler nicht
20 entmuthigen werden, der, seiner ganzen Natur nach, sie tiefer als mancher Andere empfinden mag. Dann können wir der Sing-Akademie zu ihren kommenden Tagen gratuliren, wie wir jetzt schon Wien zu dem Besitz einer so bedeutenden und so durchaus reinen Künstlernatur Glück wünschen.

Die Sing-Akademie eröffnete ihre Production mit Sebastian Bach's
25 (hier noch nicht aufgeführter) Cantate: „Ich hatte viel Bekümmerniß". Sie ist unstreitig eine der schönsten, vielleicht die schwungvollste aus der langen Reihe der Bach'schen Cantaten. Der ehrwürdige Cantor hat sie sämmtlich zu practischem Zweck, für den musikalisch- kirchlichen Localbedarf von Leipzig, geschrieben: nicht weniger als fünf vollständige Jahrgänge, deren
30 jeder wenigstens 60 Cantaten – für jeden Sonn- und Feiertag eine – enthielt. Hievon ist freilich blos die Hälfte überhaupt erhalten, und von dieser wieder nur ein kleiner Theil durch die rühmliche Thätigkeit der „Bach-Gesellschaft" publicirt.

In der Gestaltung dieser von Bach mit so großer Vorliebe cultivirten Gat-
35 tung, hielt er, wie in seinen Passions-Musiken, fest an den protestantischen Cultusformen. Jede seiner Cantaten schließt sich genau an das Evangelium des betreffenden Feiertags an, und sucht mit poetischen und musikalischen Mitteln den Hauptgedanken desselben zur Darstellung zu bringen. Der Inhalt der vorliegenden Cantate ist mit der prägnanten Kürze einer Thesis in
40 den Worten des ersten Chors ausgesprochen: „Ich hatte viel Bekümmerniß, aber deine Tröstungen erquicken meine Seele." Aus diesem mit der Einfachheit einer schlichten Erzählung vorgebrachten Thema entwickelt Bach ein ergreifendes Seelengemälde, eine Art geistlicher Tragödie. Das Ringen des geängstigten Gemüthes, hier zum Verzweiflungssturm aufbrausend, dort
45 zum Scheintod der Resignation besänftigt, klärt sich immer mehr in der Zuversicht auf Gottes Hilfe, und erhebt sich schließlich zu triumphirendem

Aufschwung. Die Cantate besteht aus einer kurzen Orchester-Einleitung (*„Sinfonia"*) und acht Vocalsätzen. Von den Sologesängen gebührt die Palme unstreitig der ersten von einer Solo-Oboe umrankten Sopran-Arie in *C-moll*,
50 deren pietistisches Wasser Bach in den echtesten Wein der Poesie zu verwandeln wußte. Die Arie hat eine Süßigkeit, wir möchten sagen Jugendlichkeit der Melodie, wie wir sie bei Bach selten antreffen; wir möchten, so unerheblich sonst bei Bach die Jahresringe sind, der frühen Entstehung dieser Composition (1714) etwas von diesem Reiz zuschreiben. Von den beiden Tenor-
55 Arien wurde die zweite in *F-dur* nicht ohne Grund fortgelassen; die erste, in *F-moll*, mit ihrem wunderbar harmonisirten, prophetisch auf Schumann hinweisenden Ritornell ist ein echt Bach'sches Meisterstück. Ungleich geringeren Eindruck macht das breit ausgesponnene, in mancher Beziehung veraltete Duett zwischen Sopran und Baß. Die allegorische Figur der
60 „gläubigen Seele", bekanntlich eine stereotype Erscheinung in der älteren protestantischen Kirchenmusik, tritt hier in unmittelbare Beziehung zum Heiland.

Von den Chören glaubt man bald diesen bald jenen mehr bewundern zu müssen, je länger man sich abwechselnd darein vertieft. Bereitet der Ein-
65 gangschor mit würdiger Einfachheit der Stimmung den rechten Boden, so erhebt sich auf demselben der Chor: „Was betrübst du dich, meine Seele" zu riesiger Höhe, starrend im Reichthum polyphoner Kunst, und unerschöpflich in immer neuen Wendungen. Mendelssohn's Composition derselben Worte steht in ihrer sanften Modernität wie ein Kind daneben. Auch
70 der folgende Chor: „Sei nun zufrieden, meine Seele", mit seinem den *Cantus firmus* („Was helfen uns die schweren Sorgen") umspielenden Soloterzett zeigt uns die Polyphonie in ihrem eigentlichen Element, dabei in einer nur Bach erreichbaren Freiheit der Bewegung. Die weithin strahlende Krone des Ganzen ist der Schlußchor: „Das Lamm, das erwürget ist". Mit einer bei
75 Bach auffallenden, destomehr an Händel mahnenden Sonnenklarheit setzt der Chor unter dem Geschmetter von Trompeten und Posaunen ein auf den Intervallen des *C-dur*-Dreiklangs machtvoll aufsteigendes Thema ein, das im Verlauf den Schmuck reichster Figuration siegreich durchbringt. Wie löst sich hier alle Misère des Lebens zur freudigsten Siegesgewißheit auf! – Die
80 Aufführung der Cantate war in den Chören vortrefflich, minder in den Solonummern. Frau Wilt, längst als ein wahrer Schatz jedes Gesangvereins anerkannt, schien diesmal geistig und körperlich etwas indisponirt; trotzdem wurde ihr der Beifall der Versammlung in reichlichem Maße. Von den Herren ließ Herr Panzer kaum etwas, hingegen Herr Dalfy so ziemlich
85 alles zu wünschen übrig. Herr Bibl wirkte mit gewohnter Tüchtigkeit an

der Orgel, deren im Original sehr lückenhafte Continuo-Stimme Brahms auf das wirksamste ausgeführt und vervollständigt hatte.

Es wäre ein unverzeihliches Versehen, von Bach's Cantaten zu sprechen, ohne der Bearbeitung zu erwähnen, die sie von dem geistvollen Lieder-
90 Componisten Robert Franz erfahren haben. Robert Franz, dessen Bach-Kenntniß und -Cultur kaum zu übertreffen ist, hat die schönsten Bach'schen Cantaten für Clavierbegleitung bearbeitet, und dadurch erst allgemein zugänglich gemacht.*) Unmöglich kann das größere Publicum Bach's Cantaten, Arien, Duette aus des Meisters schwer zu bewältigenden Partitu-
95 ren kennen lernen; unmöglich können kleinere Gesellschaften und Vereine sie daraus entsprechend aufführen. Robert Franz hat durch seine mit bewunderungswürdiger Sorgfalt und feinster Anempfindung ausgeführten Clavier-Bearbeitungen diese Lücke ausgefüllt, und Tausenden den großen, ihnen bisher unnahbaren Meister zugeführt. Durch die Lückenhaftigkeit der
100 Bach'schen Partituren, wie durch seine echt künstlerische Absicht sah sich Franz genöthigt, seine Bearbeitung in viel freierer Weise vorzunehmen, als sie bisher üblich war. Ohne unzulässiger Modernisirung zu verfallen, hat er sich aller Mittel der heutigen Claviertechnik bedient, wo sie ihm tauglich schienen, die Ideen Bach's zu unterstützen, oder die mitunter veraltete
105 Hülle einer Bach'schen Orchestrirung zu beleben. Möge diese Andeutung Allen nützlich werden, welche sich mit Bach's schönsten Werken wahrhaft zu befreunden wünschen.

Das Programm der Sing-Akademie war zweckmäßig geordnet: auf die Cantate folgte, gleichsam als Ruheplätzchen und Grenzstation zwischen
110 geistlicher und weltlicher Musik, Beethoven's „Opferlied" (*Op.* 121) für eine Sopranstimme mit Orchesterbegleitung. Von Beethoven ist diese Musik allerdings, aber sehr wenig beethovenisch; sie scheint auch dem Meister, wie die Mehrzahl seiner Gesänge, mehr ein Ruheplätzchen nach gewaltigen symphonistischen Anstrengungen gewesen zu sein, als eine schöpferische
115 Anstrengung selbst.

Es folgten drei wunderschöne deutsche Volkslieder, vierstimmig gesetzt, die Harmonisirung aus dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert; ein viertes, nicht minder schönes, etwas modernerer Factur wurde nach stürmischem Applaus hinzugefügt. Liebenswürdigeres, Innigeres in dieser knap-
120 pen, schlichten Form haben wir selten gehört. Auf der Höhe dieser Stimmung konnte die Schlußnummer, Schumann's „Requiem für Mignon", die

*) In der Bearbeitung von Robert Franz sind bisher (von Leuckart in Breslau trefflich ausgestattet) neun Cantaten, sechs Duette und 36 Arien von Bach erschienen.

Versammlung nicht erhalten. Edel und sanft im Ausdruck, aber auch weich
125 und schwunglos, erscheint uns diese Composition schon als ein Vorbote jener Müdigkeit und grübelnden Versenkung, welche später Schumann's Schaffen so eigen zu fesseln begann.

Die Chöre gingen gut von statten, in den Soli traten die Stimmen von Fräulein Ottilie Hauer, Frau Ferrari und Frau Flatz angenehm her-
130 vor. Herr Brahms, der mit jener Ruhe und Sicherheit dirigirte, die nur die vollkommenste Beherrschung des Stoffes gewährt, wurde von dem sehr zahlreichen Publicum nach Verdienst ausgezeichnet. Wir hoffen, die Bescheidenheit des Dirigenten werde die Sing-Akademie in Hinkunft nicht ganz des Componisten berauben. Nicht nur die bereits publicirten Chor-Compositio-
135 nen von Brahms (z. B. die „Marienlieder") sollte er uns vorführen, auch zu neuen Schöpfungen in diesem an Novitäten armen Fach wünschen wir Brahms durch seine neue Stellung angeregt zu sehen. Nebenbei möchten wir die Sing-Akademie auf eine Novität aufmerksam machen, die aus sehr alten Schätzen besteht. Wir meinen die von J. J. Maier, dem kenntnißrei-
140 chen und unermüdlichen Custos der Münchener Bibliothek, herausgegebene Sammlung englischer Madrigale aus dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert. Diese Madrigale, deren Mehrzahl zu den geschätztesten Repertoirestücken der englischen Chorvereine gehören, werfen ein neues, erfreuliches Licht auf eine ziemlich dunkel gebliebene Partie der Musikgeschichte
145 jener Zeit und empfehlen sich, auch abgesehen von dem historischen Interesse, durch Anmuth und gesunde Kraft.

In die verflossene Woche fielen außer dem Concert der Sing-Akademie noch Laub's zweite Quartett-Soirée und eine Wohlthätigkeits-Soirée im Hofoperntheater.

150 Laub glänzte vorzugsweise durch den vollendeten Vortrag der Primstimme in Spohr's *G-dur*-Quintett. Wir erinnern uns nicht vieler Leistungen auf dem gesammten Gebiet der Instrumental-Virtuosität, die an blendender Bravour, an Kraft, Leichtigkeit und Geschmack mit Laub's Vortrag dieses concertanten Stückes zu vergleichen wären. Was an Spohr's
155 Composition anmuthig und liebenswürdig ist, das erblühte unter Laub's Bogen noch einmal so schön; was daran alltäglich und veraltet geworden, erschien aufgefrischt und verjüngt. Auch in Mendelssohn's *Es-dur*-Quartett bewährte sich der Meister, obschon wir der feineren, leichteren Ausführung dieser Composition durch das Hellmesberger'sche Quartett
160 den Vorzug einräumen müssen. In Beethoven's *C-moll*-Sonate spielte Herr Winterberger den Clavierpart. Einer der tüchtigsten und geistreichsten Pianisten, hat Herr Winterberger diesmal unsere Erwartungen nicht ganz

erfüllt. Er schien seine Aufgabe etwas nachlässig zu nehmen, allerdings kein Wunder bei einem Stück, das hier viel zu häufig öffentlich gespielt ist, und
165 bei dem gegenwärtigen Stand der Claviertechnik dem Virtuosen wenig aufzulösen gibt. – L a u b ' s zweite Soirée war zahlreicher besucht als die erste, und fand die allergünstigste Aufnahme.

Die im Hofoperntheater abgehaltene W o h l t h ä t i g k e i t s - A k a d e m i e vom 15. November läßt sich mit wenigen Worten erledigen; ihr Programm
170 bot dem Musiker nur geringes Interesse. Die einzige Novität war eine Festouvertüre (eigentlich Marschpotpourri) von M e y e r b e e r, für die Londoner Ausstellungs-Feierlichkeiten componirt: lärmend, raffinirt, geschmacklos, ein glänzend instrumentirtes Nichts. Die „Tannhäuser"-Ouvertüre eröffnete sehr überflüssigerweise das Concert, dessen beste und beifälligst aufgenom-
175 mene Gaben Frau D u s t m a n n und Fräulein B e t t e l h e i m spendeten.

Lesarten *(WA Conc. II, 283f. unter* **Concert der Singakademie***)*

1) **Concerte.**] **Concert der Singakademie.**
2–23) (S i n g - A k a d e m i e. ... wünschen.] *entfällt*
24–26) Die Sing-Akademie ... unstreitig] S e b a s t i a n B a c h ' s (hier noch nicht aufgeführte) Cantate: „Ich hatte viel Bekümmerniß" ist unstreitig
28) practischem] praktischem
33f.) publicirt. *Absatz* In] *ohne Absatz*
34) Gattung,] Gattung
62f.) Heiland. *Absatz* Von] *ohne Absatz*
63) C h ö r e n] Chören
64) darein] darin
68) M e n d e l s s o h n ' s] M e n d e l s o h n ' s
74) der Schlußchor:] das Schlußchor:
74) erwürget] erwürgt
75) setzt] intonirt
77) Thema ein,] Thema
79–107) – Die ... wünschen.] *entfällt*
115f.) selbst. *Absatz* Es] *ohne Absatz*
117) siebzehnten] siebenzehnten
128–175) Die ... spendeten.] *entfällt*

Presse, 24. 11. 1863

Hofopertheater.

(Das neue Ballet „Jotta". – „Norma". – „Lucrezia." – „Der Postillon".)

Ed. H. In Kaulbach's Atelier konnte man vor Jahren das lebensgroße Bildniß einer schönen, stolzblickenden Dame sehen, deren schwarzsammtenes Kleid um die Mitte von einer glitzernden Schlange festgehalten war. Der berühmte Maler hatte es nicht verwinden können, durch diesen seltsamen Gürtel den Charakter der ihm verhaßten Dame zu symbolisiren – auf die Gefahr einer hohen Ungnade hin, die ihm denn auch wurde. Das Bild der schönen Spanierin hatten wir lebhaft im Sinne, als wir jüngst im Hofoperntheater dem neuen Ballet „Jotta", oder: „Kunst und Liebe" entgegensahen. Sollte doch kein anderer als jener spanische Schönheitsdämon das ursprüngliche Original der Heldin Jotta und das ganze Ballet eine Art getanzter Biographie desselben sein. Das Leben einer berühmten Tänzerin, als Ballet getanzt, gäbe ein interessantes Seitenstück zu den auf der Bühne gesungenen Sängern (Stradella) oder gespielten Schauspielern (Garrick, Kean, Molière). Unsere Erwartung ward getäuscht. Außer dem Reitkleid, in welchem Jotta auf die Scene rauscht, und einigen auf einem ältlichen Gecken gespielten Gerten Staccatos machte sich in dem Stück nichts Lolaartiges bemerkbar. Die Erfindung des Sujets ist vollkommen frei, insbesondere von allem Geist und Zusammenhang.

Im ersten Act geräth Jotta unter eine in Calcutta gastirende Tänzergesellschaft, unterstützt dieselbe in der Vorstellung eines mythologischen Ballets, und verrückt einem dunkelbraunen indianischen Cavalier den Kopf. Der zweite Act führt uns in das Atelier eines jungen deutschen Bildhauers, der von Statuen und von Jotta träumt – „Kunst und Liebe!" Letztere tritt denn auch leibhaftig in das Atelier, und spielt dem Bildhauer eine Eifersuchtsscene; doch versöhnt sie sich wieder schnell, und äußert in einem *pas de deux* mit ihm den Plan zu gemeinschaftlicher Flucht. Die nöthige Summe zu diesem Unternehmen schwindelt sie ihrem verliebten Alten ab, und geht mit dem Jungen auf und davon, eingedenk des Grundsatzes der Cleopatra bei Shakspeare *„'t is better playing with a lion's whelp, than with an old one dying"*.

Wir finden die ganze Gesellschaft auf einem ländlichen Ballfest bei Paris wieder; Jotta's grauer und ihr dunkelbrauner Verehrer erscheinen daselbst, letzterer duellirt sich mit dem hoffnungsvollen Bildhauer. Im dritten Act tritt Jotta den Bildhauer edelmüthig seiner frühern Braut ab, um ihr Leben

„fortan" (soll wahrscheinlich heißen: bis auf Weiteres) „ihrem Kunstgenossen Richard zu widmen", demselben, der im ersten Act als Satyr durch anerkennenswerthe Bocksprünge sich ihre Achtung erworben. Der Act schließt mit einem Theater im Theater, es wird ein mythologisches Ballet: „Der Apfel des Paris", aufgeführt.

Auf dem Proscenium gibt es noch einen ärgerlichen Zwischenfall, indem der dunkelbraune Häuptling, der sich inmitten der modernen Gesellschaft ausnimmt, wie ein in Spanien vergessener Abencerrage, sein Pistol gegen die ungetreue Jotta abfeuert, womit er natürlich nichts anderes erzielt, als die Verhaftung seines ruchlosen Ichs und einen fröhlichen Schlußtanz der Uebrigen. Soviel ist es ungefähr, was der normal entwickelte Zuschauer sich selbst zusammenzureimen vermag; wer das feinere psychologische Gras will wachsen hören, der kann es vermittelst eines wunderthätigen gedruckten „Programmes" um 20 Kreuzer.

Die glänzende Aufnahme des Ballets haben wir bereits gemeldet. Eine kostspielige, durchaus neue Ausstattung, mehrere von Herrn Borri sehr wirksam componirte Tänze, endlich eine virtuose Schlagfertigkeit und Präcision der Ausführung erklären diesen günstigen Erfolg. Was treffliche Darstellung und eine wahrhaft afrikanische Fütterung der Schaulust leisten können, hat „Jotta" redlich geleistet. Zu bedauern bleibt nur, daß dieser verschwenderischen Aussaat nicht einige Körnchen Geist und Geschmack beigemischt wurden. Eine dramatische Motivirung erwarten wir nicht vom Ballet, allein gerade diese Freiheit, poetische Scenen auch unmotivirt einzuführen, wie selbständig wirkende Bilder, möchten wir wenigstens genützt sehen.

In „Jotta" vermag aber keine Figur, keine Scene ein lebhafteres poetisches Interesse zu erwecken. Die Handlung schießt entweder mit polternder Vehemenz vorwärts oder sie versiegt gänzlich. Was sich an moderner Sittenschilderei hätte gewinnen lassen, ist übersehen, so z. B. erinnert in dem Pariser *bal champêtre* nichts an Ort und Zeit. Ein Genrebild wie in den „Carnevals-Abenteuern" wäre hier besser am Platz gewesen, als dies ganz abstracte phantastische Treiben. Die neuen Costumes sind durchaus reich, viele geschmackvolle darunter lassen auf die Mitwirkung des liebenswürdigen Brüderpaars Gaul schließen; hingegen zerstört die mehr als bunte Zusammenmischung dieser Costumes auf der Scene jeden reinen, malerischen Eindruck. Treiben sich nicht während der ganzen zweiten Hälfte des ersten Actes förmlich alle Nationen, alle Trachten aller Zeiten in tollem Wirbel herum? In dem ersten Schlußballabile hat Herr Borri mit den Effecten der Farbenzusammenstellung gerechnet, die man zuerst vor etwa 40 Jahren in Vigano's Balleten („Mirra") bewunderte, und deren glän-

zendste Verwendung Rota in der „Gräfin Egmont“ erreicht hat. Schade, daß Borri mit seinen Farben so grell instrumentirt; das Ballet sieht sich an, wie eine getanzte Verdi'sche Ouverture. Dieser Eindruck wird durch Herrn Strebinger's gewiß sehr practische aber höchst triviale Balletmusik, desgleichen durch mehrere der neuen Decorationen verstärkt. Herrn Jachimowicz' calcuttisches Schönbrunn mit den beleuchteten Fenstern glüht wie das Gesicht eines betrunkenen Wilden. Das Auge beruhigt sich erst wieder an der lieblichen Gartenlandschaft, die Herr Brioschi für den *„bal champêtre“* ebenso reizend erfunden als ausgeführt hat. Leider bleibt auch dieser Künstler sich nicht treu.

Die schwierige Aufgabe, einen ganzen Olymp, davor einen glänzenden Fächervorhang und vor diesem ein Proscenium mit Logen zu malen, treibt ihn im dritten Act zu peinlicher Ueberladung. Das Auge erstickt förmlich in Gold und Farben. Wahrscheinlich arbeiteten die Herren Borri und Brioschi ihr Schlußtableau in Gedanken für die Scala, deren großartige Dimensionen dergleichen *al fresco*-Effecte mildernd auseinanderhalten. Ungetheilte Anerkennung gebührt hingegen der sehr hübsch arrangirten plastischen Gruppe, welche dem Bildhauer im Traum erscheint.

Zur Aufführung übergehend, sollten wir eigentlich dem Chor, der, wie in Meyerbeer's Opern, hier die erste Rolle spielt, auch das erste Lob ertheilen. Von den Solisten feierte wie gewöhnlich Fräulein Couqui durch ihren ebenso anmuthvollen als virtuosen Tanz einen wahren Triumph. Der Tanz füllt so ziemlich die ganze, sehr anstrengende Rolle der Jotta, deren mimische Aufgabe unbedeutend ist. Herr Frappart führte die undankbare Rolle des alten Lorvieux mit jener Sorgfalt und jenem Talent zum Charakterisiren aus, die wir an ihm schätzen. Eine freundliche Erscheinung war Fräulein Lamare als Caroline, eine ergötzliche Herr Price als Silen.

Während das neue Ballet voraussichtlich durch viele Abende das Haus füllen wird, gibt die Oper wenig von sich zu sprechen. Für sie ist seit der „Lalla Rookh“ kein „Jota“ geschehen. Gluck's „Aulische Iphigenia“, seit dem Sommer wiederholt versprochen, und in den Proben bereits erfreulich vorgerückt, soll wieder zurückgelegt sein. Hätte es wirklich großer Anstrengung bedurft, um zwischen der „Lalla Rookh“ und den zu Weihnachten herauskommenden „Rheinnixen“ eine Novität von der scenischen und musikalischen Einfachheit der „Iphigenia“ zu bringen? Fast scheint es, als hätten Agamemnons edle Frauen vor dem Peitschengeknall des „Postillon“ verhüllten Hauptes die Flucht ergriffen. Die Einnahmen des „Postillon“ lassen allerdings nichts zu wünschen übrig, man balgt sich vor der Kasse, – „Iphigenien“ wird das nicht geschehen. Allein das Wiener Hofoperntheater sollte doch

mindestens n e b e n dem blos Amüsanten auch die ernste Kunst berücksichtigen; welchen wichtigeren Zweck hätte eine hohe Subvention, als den, die subventionirte Bühne von leidigen Kasserücksichten zu emancipiren?'

Drei ältere Opern, die in letzter Zeit mit theilweise neuer Besetzung wieder hervortraten, waren Bellini's „N o r m a", Donizetti's „L u c r e z i a B o r g i a" und der obengenannte „Postillon von Lonjumeau".

In der Norma sang Herr W a c h t e l zum erstenmal den Sever und zwar mit unbestrittenem Mißerfolg. Sollte deshalb die dem Publicum willkommene Oper wieder zurückgelegt sein, so können wir uns kaum einverstanden erklären. Herr W a c h t e l hätte bei einer zweiten und dritten Reprise sehr wahrscheinlich Fortschritte gezeigt und einen günstigeren Erfolg errungen, der ihm, zusammengehalten mit jenem Fiasco, erst recht nützlich geworden wäre. Herr Wachtel würde erkannt haben, daß er das Fiasco gerade durch jene Anstrengungen hervorrief, welche auf einen besonderen Beifall abzielten. Indem sein Sever von edler Auffassung und einfacher Innigkeit des Vortrages nichts wußte, hölzern im Spiel, stutzerhaft in der Erscheinung war, indem er diese dramatischen und musikalischen Passiva durch ungeheure Activa an Stimmkraft decken wollte, verstimmte er das Publicum, das er in leichtem Sturm zu nehmen gehofft. Es ist wahr, Sever ist eine undankbare Rolle; will man sie aber mit Gewalt zur „Dankbarkeit" zwingen, so wird sie tückisch. Das unmotivirte Loslegen von hohen *c* und *h* empfinden wir als ästhetische Zudringlichkeit in einer Musik, die solche Kraftproben weder verlangt noch verträgt. Indem man mit roher Hand den sanften B e l l i n i verdisirt, nimmt man ihm nichts von seiner Eintönigkeit und viel von seiner Noblesse. Auch dem Gennaro des Herrn Wachtel fehlte das edle Maß, die warme Empfindung; einzelne glückliche Momente konnten ihn von der Vergleichung mit berühmten Vorgängern nicht retten. Wer Herrn Wachtel wenige Tage zuvor als Postillon gesehen, wird ihn kaum wieder erkannt haben. Die ganze Leistung ist von einer erquickenden Frische, Kraft und Abrundung. Der dramatische Theil, dessen zwei contrastirende Hälften in glücklichster Charakteristik ebenso wohl verbunden als gesondert erscheinen, ist trefflich angelegt, fein und wirksam detaillirt. Der Gesangstheil blendet nicht nur durch die kräftige Ueppigkeit von Wachtel's Stimme, er zeigt im zweiten Act eine Zierlichkeit und Delicatesse, eine Technik, die die größte Anerkennung verdienen. Man erinnere sich der Stelle: „Komm mein süßes Täubchen"; hier hört man wahrhaft unvergleichliche Kopfstimmen und eigentliches schönes *Mezza-voce*, nicht wie gewöhnlich ein tonlos leiser Anschlag, sondern der im Kehlkopf zusammengehaltene volle Athem, wie wir unter anderm bei Moriani bewunderten. In diesem Acte zeigt Herr Wachtel, was er bei gehöriger Mäßigung

und Selbstkritik zu leisten vermag. Wenn allzustrenge Kritiken Herrn Wachtel immer nur als „Schreier" behandeln, so wird er es vielleicht werden. Wir ziehen es vor, Herrn Wachtel recht dringend auf die Vorzüge aufmerksam zu machen, die er factisch als Gesangskünstler besitzt. Es kommt nur darauf an, daß er sich stets und rechtzeitig darauf besinne.

In der „Norma" sang Fräulein Tellheim zum erstenmal die Adalgisa. Obwol sichtlich befangen, hat Fräulein Tellheim damit den ersten entscheidenden Schritt aus der Anfängerschaft heraus gethan. Die Leistung litt weit weniger an jener erkältenden Theilnahmslosigkeit des Tones und der Miene, welche die Wirksamkeit Fräulein Tellheim's so häufig beeinträchtigt. Sie sang nuancirter als gewöhnlich, nicht mehr alles in gleicher Stärke und mit vollem Athem. Schien auch in Spiel und Gesang noch immer das Angelernte die eigene Innerlichkeit zu überwiegen, so ist es doch schon ein erfreulicher Gewinn, sich wenigstens so viel angelernt zu haben. Die Färbung des Tons und der Declamation, sodann die Ausbildung der Coloratur möge Fräulein Tellheim zunächst sich angelegen sein lassen; wir hoffen dann, dieser durch ihre klangvolle Stimme und anmuthige Persönlichkeit so sehr begünstigten Sängerin eine schöne Zukunft prophezeien zu können.

Wie in der „Lucrezia" Fräulein Bettelheim und Herr Beck, so waren in der „Norma" Frau Dustmann und Herr Schmid die Säulen, so die ganze Vorstellung trugen. Ueber die „Norma" der Frau Dustmann haben wir vor einigen Jahren ausführlich berichtet, wir fanden sie diesmal noch einheitlicher und feiner ausgearbeitet, eine Leistung, die in ihren Höhepunkten, dramatisch wie musikalisch, den Vergleich mit den berühmtesten deutschen Darstellerinnen dieser Rolle nicht zu scheuen hat. Die vom Publicum mit größter Auszeichnung aufgenommene Leistung verdient umsomehr Anerkennung, als die italienische Musik ein von Frau Dustmann fast unbetretenes Feld ist. Wir wünschen, Frau Dustmann möchte zu ihrer Norma, der einzigen italienischen Partie ihres hiesigen Repertoires, wenigstens noch die „Lucrezia Borgia" hinzufügen. Herr Schmid ist als trefflicher Repräsentant des Orovist bekannt. Es ist in der That nicht möglich, mit den beiden Arien größere Wirkung zu erzielen, als Herr Schmid. Nur bedauern wir abermals die eines solchen Künstlers kaum würdige Manier, aus dem scenischen Rahmen heraus dicht vor die Fußlampen zu treten, und unbekümmert um seine Umgebung nur das Publicum anzusingen. Hätte Orovist Gazekleider an, er wäre ohne Zweifel in lichte Flammen aufgegangen.

Von der gegenwärtigen Aufführung des „Postillon" ist noch zu bemerken, daß sie durch die neue Madeleine gewonnen, durch den neuen Marquis verloren hat. Herr Lay hat keine komische Ader; verzichtet man hierauf,

so wird man seine Darstellung des Marquis eine verständige und fleißige nennen müssen. Fräulein Wildauer ist als Madeleine ihrer Vorgängerin, Frau Schäffer, weit überlegen, obgleich es in der That nur mehr ein Restchen Stimme ist, womit sie sich so gewandt zu behelfen weiß.

Presse, 1. 12. 1863

Eine Biographie Karl Maria Weber's.

Ed. H. Kein dramatischer Componist ist dem deutschen Volke so ans Herz gewachsen, weil aus dem Herzen gewachsen, wie Karl Maria Weber. „Der Freischütz", bemerkt treffend ein französischer Schriftsteller, „das ist keine ‚Oper', das ist Deutschland selbst." Vierzig Jahre sind es bald, daß der Sänger dieser National-Oper ruhmbedeckt aus dem Leben schied, und noch immer ist uns dieses Leben nur in flüchtigen Hauptumrissen bekannt. Ein Werk, das soeben die Presse verließ, hat endlich dies Bedürfniß gestillt, eine Biographie Weber's, die zu allen Vorzügen, die wir einer solchen wünschen können, noch den ganz eigenthümlichen besitzt, von Weber's eigenem Sohne herzurühren.*) Selten wird der Sohn eines großen Mannes eine ähnliche Befähigung aufweisen, der Biograph seines Vaters zu werden, als Max v. Weber. Einem ganz andern, als dem künstlerischen Berufe angehörend (Max v. Weber ist königlich sächsischer Eisenbahn-Director), hat er sein schriftstellerisches Talent mehr als einmal, sein speciell poetisches namentlich durch einen Romanzen-Cyclus: „Roland's Graalfahrt" (1854) bewährt. Unter den Gaben des neuesten Auerbach'schen Volkskalenders wird ein kleines meisterhaftes Genrebild: „Eine Nacht auf der Locomotive" dem Leser vielleicht den tiefsten Eindruck hinterlassen. Es ist von Max v. Weber. Ob nun diese feine Hand auch fest und objectiv genug sein werde, wo es gilt, den eigenen Vater zu zeichnen, das wird mehr als Ein Leser des „Lebensbildes" vor der Durchsicht wahrscheinlich bezweifeln. Nach den ersten Bögen schon muß er diesen Zweifel besiegt sehen. Mit bewunderungswürdigem Tact vereinigt Max v. Weber die strenge Wahrheitsliebe des Historikers mit der liebevollen Pietät des Sohnes. Er verschweigt und beschönigt nichts, weder an dem Menschen, noch an dem Künstler, und dennoch fühlen wir in jeder Zeile, wie hoch ihm das Herz für beide schlägt.

---

*) Karl Maria v. Weber. Ein Lebensbild von Max Maria v. Weber. Erster Band (mit Porträt). Leipzig, bei Ernst Keil. 1864.

„Ich panzerte mich," sagt der Verfasser in der Vorrede, „gegen den peinlichen Gedanken, von der Welt hier zu vieler, dort zu geringer Liebe geziehen zu werden, mit dem Bewußtsein, das rechte Maß davon gewiß im Herzen getragen zu haben." Ueber seine „Unzulänglichkeit in musikwissenschaftlicher Beziehung" beruhigt ihn „die immer klarer werdende Anschauung von der eigentlichen Natur des Stoffs einer Künstler-, und besonders Musiker-Biographie". Er erinnert an einen Ausspruch Mendelssohn's, daß wenn man Musik mit Worten schildern könnte, er keine Note mehr schreiben würde, und an einen Brief Weber's, der mit den Worten schließt: „Von meinen Werken schreibe ich euch nichts; hört sie!" Hierin erblickt der Verfasser das Gesetz für eine Künstler-Biographie. „Sie soll ihrem Leser den Mann als Menschen kennen lernen, den er schon in seinen Werken als Künstler liebt und ehrt." Uebrigens zeigt der Verfasser, wenngleich nicht Musiker von Fach, durchweg ein sehr richtiges musikalisches Gefühl und eine nicht gewöhnliche musikalische Belesenheit. Alles was der Verfasser von Weber's Familie, von seinen Kinder- und Jünglingsjahren erzählt, ist von höchstem Interesse und vollständig neu. Weber's Jugendzeit bis zu seinem 24. Jahr war so reich an trüben Eindrücken, daß er die Erinnerung daran so viel thunlich zu verlöschen suchte, und selbst gegen seine Freunde, ja seine Gattin, fast nie von Zeiten vor dem Februar 1810 sprach. Mit Verwunderung nimmt man hier wieder wahr, und mit Schrekken mußte es der Verfasser bei seinen mühsamen Forschungen erleben, wie rasch und verwüstend der Strom der Zeit über Ereignisse hinwegfluthet, die doch nur durch eine Spanne Lebens von der Gegenwart getrennt sind.

Die Familie Weber's, von altem Reichsadel, stammt aus Oberösterreich. Im spanischen Erbfolgekrieg gingen die Güter der Familie (wozu die Herrschaften Bisamberg und Krumbach gehört hatten) und der größte Theil der darauf bezüglichen Documente verloren, und die Mitglieder sahen sich gezwungen, in die Dienste größerer oder kleinerer deutscher Souveräne zu treten. Karl Maria Weber's Vater, Franz Anton, und dessen Bruder Fridolin (der Vater von Constanze Weber, der nachmaligen Gattin Mozart's) standen in pfalzbaierischen Diensten. Beide waren große Musik-Enthusiasten, wie denn Musik- und Theaterlust in unablässigem, oft dämonischem Wirken sich fast ein Jahrhundert lang in der Familie Weber's verfolgen läßt.

Franz Anton v. Weber, von dem bisher so gut wie nichts bekannt war, erscheint in der vorliegenden Biographie als einer der wunderlichsten Charaktere. Seine interessante Persönlichkeit und seine romanhaften Schicksale fesseln ununterbrochen die Aufmerksamkeit des Lesers. Kurfürst Karl

Theodor hatte den jungen, hübschen Mann als Porte-épée-Junker in die Garde eingereiht, unter der Bedingung, seine glänzenden musikalischen Talente bei der Mannheimer Capelle nutzbar zu machen. Dieses leichten Zwanges und bald auch des Armeedienstes überdrüssig, trat Franz Anton in Civildienste des Kurfürsten von Köln, und wurde, kaum 24 Jahre alt, durch Gunst und Heirat fürstbischöflicher Amtmann und Hofkammerrath zu Hildesheim. Die in ihm schlummernden Tendenzen auf Glanz und Vornehmheit erwachten nun, um nie wieder zu erlöschen, allzu mächtig in dem begabten, aber etwas prahlerischen Mann, zugleich mit einem wahren Fanatismus zu musiciren. Seine Geige begleitete ihn sogar auf seinen Spaziergängen, wo er, geigend vor seiner ziemlich zahlreichen Familie herschreitend, oder einsam im Felde wandelnd, Gegenstand der Belustigung der Landbewohner wurde. Darunter litten die Amtsgeschäfte so ernstlich, daß Franz Anton bald seiner Stelle enthoben wurde, und sich ins Privatleben zurückzog. Er lebte nunmehr in Hildesheim ganz der Musik und dem Unterricht seiner Kinder, deren er a c h t besaß. Franz Anton sah die Vermehrung der Zahl seiner Kinder mit einem ganz besondern Vergnügen, mit der speciellen Hoffnung nämlich, es werde darunter ein musikalisches Wunderkind – für ihn das höchste denkbare Glück – sich befinden. Mit jedem seiner Sprößlinge, schon in deren erster Kindheit, machte er unablässige, oft grausame Versuche, ihre musikalische Wundergabe zu prüfen und zu wecken. Sein rastloser Drang nach Veränderung und sein Kunst-Enthusiasmus führten ihn aufs Theater. Dies Treiben verbitterte und verkürzte das Leben seiner stolzen Frau (Anna v. Fumetti); ihr Vermögen ging bei Franz Anton's verunglückten Theater-Unternehmungen auf. Im Jahre 1784 finden wir ihn in Wien, wo er seine zwei Söhne, Fritz und Edmund, dem Unterrichte Joseph H a y d n ' s anvertraut, und, fünfzig Jahre alt, sich wieder verheiratet. Diese seine zweite Frau war die schöne, 17jährige G e n o v e f a v. B r e n n e r, die Mutter Karl Maria Weber's. Franz Anton zog mit ihr nach Eutin, wo er das Privilegium, „Stadt- und Landmusik zu machen", eine damals einträgliche Musikpfründe, erwarb. Das Stadtmusikantenthum ward ihm aber auch bald antipathisch, und das Leben in Eutin um so schneller zur Last, als die heimwehkranke junge Frau den häuslichen Himmel nicht aufzuheitern vermochte.

Karl Maria Weber kam in Eutin am 18. December 1786 zur Welt; „Wandern sein Leben lang", sollte fortan sein Schicksal sein. Franz Anton gab seine Stellung als Stadtmusicus in Eutin auf, und begann in neu erwachter Lust am Bühnen-Wanderleben die Ausführung von Planen zu betreiben, welche ihn, von da ab bis zu seinem 78. Jahre, durch die Welt führen sollten. Er verkaufte seine Pension, und zog mit seinen Kindern, die sämmtlich mu-

sikalisch erzogen waren, von einer kleinen Bühne zur andern. Der kleine, schwächliche Karl verlebte unter diesen Verhältnissen eine traurige Jugend. In Weber entwickelte sich das musikalische Talent keineswegs sehr frühzeitig; er erinnert hierin mehr an Beethoven als an Mozart. Der Musikunterricht, mit dem der ungeduldige Vater ihn überfütterte, war ihm qualvoll. Wenn diese unruhige Wanderjugend trotzdem etwas Heilsames für Weber's Zukunft mitbrachte, so war dies seine frühe vollständige Vertrautheit mit dem Theater*). Geregelten Musikunterricht erhielt Weber erst in Hildburghausen von Heuschkel, dann in Salzburg von Michael Haydn. Hier verlor Weber (1798) seine heißgeliebte, sanfte Mutter; sie ruht auf dem Sebastians-Kirchhof in Salzburg. Allmälig regt Weber's Talent die jungen Fittige: es kommen die ersten kleinen Compositions-Versuche und Productionen auf dem Piano. Charakteristisch ist, daß Franz Anton seinen 12jährigen Sohn bei solchen Anlässen um ein Jahr jünger auszugeben pflegte, und, zunehmend an Alter und Phantastik, auch keinen Anstand nahm, sich „Major" oder „Kammerherr" zu unterschreiben, ohne den mindesten Grund dafür. Als die Salzburger Theater-Unternehmung immer unhaltbarer wurde, zog Papa Weber mit seinen Kindern nach München, wo der Componist Danzi einen günstigen Einfluß auf Karl Maria nahm, dessen treuer Freund er auch sein Lebelang blieb. Franz Anton erfaßte hier eine neue Passion: die Lithographie. Von Sennefelder angeregt, construirte er eine verbesserte Presse, und es fehlte wenig, daß Karl Maria, der ihm hierin emsig an die Hand ging, sich ganz der Steindruckerei widmete. Im Interesse dieses Geschäftes übersiedelte Franz Anton nach Freiberg (1800), wo Karl seine erste Oper: „Das stumme Waldmädchen" (später als „Sylvana" ganz umgearbeitet) componirte, sie zur Aufführung und sich selbst in frühe polemische Händel brachte.

Um seinem Sohne einen Blick in großartigere Musikverhältnisse zu verschaffen, reist Franz Anton 1803 mit demselben nach Wien. Hier schließt Weber einen dauernden Freundschaftsbund mit dem acht Jahre älteren Johann Gänsbacher, der, eben mit der goldenen Medaille decorirt, die Reihen der freiwilligen Tirolerjäger verlassen hatte, um, von heißer Liebe zur Tonkunst getrieben, sich in Wien bei Albrechtsberger und Abbé Vogler auszubilden.

---

*) „Die ersten Jugendeindrücke" sagt der Verfasser, „durchwebten sich auf das dichteste und festeste mit Erinnerungen an Bühnen- und Orchester-Arrangements, an halbverstandene Theater-Intriguen, welche die Stelle der Schulthorheiten vertreten mußten, an den ganzen Mechanismus der Technik des Bühnenlebens, der dem Knaben geläufig wurde, wie die Gesetze der Kreisel- oder Versteckenspiele, die er mit seinen Cameraden trieb."

Durch Gänsbacher's Vermittlung wurde Vogler auch Weber's Lehrer; ein Jahr lang währte diese strenge Schulung, welche auf Weber's künstlerische Entwicklung von entscheidendem Einfluß wurde. Abbé Vogler empfahl den erst achtzehnjährigen Weber für die erledigte Capellmeisterstelle in Breslau, die derselbe denn auch im November 1804 antrat. Mit Feuereifer nahm er sich seiner Aufgabe an, und erprobte an diesem Theater zum erstenmal sein großes organisatorisches Talent.

Hier componirte er die Oper „Rübezahl", von welcher nur die Ouverture (unter dem Titel: „Beherrscher der Geister"), sich erhalten hat, und die Ouverture zu Schiller's „Turandot" (ursprünglich *„Ouverture Chinesa"*). Seine Verhältnisse waren ziemlich bedrängt; jugendliche Lebenslust und die Lockungen des Theatertreibens, dazu noch die Bedürfnisse seines Vaters stürzten ihn in Verpflichtungen aller Art. Zwistigkeiten mit der Direction veranlaßten Weber, seine Stellung in Breslau bald aufzugeben. Eine kurze, schöne Episode seines Lebens folgte: der Aufenthalt bei dem musikliebenden, hochgebildeten Prinzen Eugen von Württemberg, auf der Herrschaft Karlsruhe in Oberschlesien. Die heftigen Kriegsstürme verwehten jedoch nur zu bald diese friedliche Idylle. Der Herzog löste seine Capelle auf und brachte deren Mitglieder in den verschiedensten Civilanstellungen unter. Seinen besonders geliebten Weber empfahl er seinem Bruder, Herzog Ludwig von Württemberg, zu dem sich Weber in der Eigenschaft eines Privatsecretärs 1807 nach Stuttgart begab.

Wir stehen hier vor einem der merkwürdigsten und bisher in undurchdringliches Dunkel verschleierten Lebensabschnitte Weber's; zugleich vor einer der meisterhaftesten Partien des uns vorliegenden „Lebensbildes". Max v. Weber schildert uns mit fesselnder Lebendigkeit und wahrhaft historischem Blick ein Stück deutschen Hoflebens, das, noch unserm Jahrhundert angehörig, uns fast wie ein Bild längstvergangener Tage anmuthet. Mit wenigen, festen Strichen charakterisirt der Verfasser die politischen und socialen Zustände Württembergs, namentlich der Residenzstadt, zu Ende des vorigen und im Anfang dieses Jahrhunderts, eine Herrschaft despotischer Willkür, unwürdiger Wohldienerei und einer sittlichen Depravation ohnegleichen. In diese Zustände gerieth nun unser, bei aller Wahrheit und Redlichkeit doch leicht beeinflußter und erregbarer, junger Componist. Widerwillig ward er an diesen Hof gedrängt, nicht um seiner Kunst zu leben, sondern um die Privatschatulle eines tiefverschuldeten, verschwenderischen Cavaliers zu verwalten, die alten Gläubiger desselben zu vertrösten, und neue ins Garn zu locken. Es war eine trostlose Stellung, die ihn mitunter in heftig persönliche Conflicte mit dem Herzog und dessen Bruder, dem König

Friedrich, brachte. Trost und Vergessenheit fand er in dem lustigen Kreise von Freunden und Kunstgenossen. Diese fröhlichen Gelage, Festlichkeiten, Landpartien, zu welchen vornehmlich Weber's Leidenschaft für die Sängerin Gretchen Lang häufigen Anlaß gab, stürzten Weber in Schulden, deren völlige Tilgung ihm erst nach vielen Jahren voll Arbeit und Sorge möglich wurde. Aus einem solchen Wirbel sittlicher Verderbtheit, wie er damals seine Kreise dicht um Weber zog, konnte ein junger, leichtblütiger Künstler, bei dem besten Wollen, kaum ganz unberührt entkommen. In der That hatte er hier die schwerste Prüfung seines Lebens zu bestehen.

Der König hielt auf strenge Durchführung der Conscription und auf Erfüllung der Militärpflicht, von der nichts befreite als die Bedienstung am königlichen Hof oder im Haushalt eines Mitgliedes der königlichen Familie. Kein Wunder, daß unter den militärpflichtigen Söhnen adeliger oder reicher Familien solche Bedienstungen desto gesuchter waren, je ernster der Krieg sich gestaltete. So kam es denn, daß der Hofstaat des argverschuldeten Herzogs Ludwig sich in staunenerregender Weise vermehrte, und eine Menge junger Adeliger Titel von Bedienstungen an seinem Hofstaat führten, die man in Wirklichkeit niemals dort beschäftigt sah. Einem Wirthe, dessen Sohn gerade militärpflichtig war, wurde von einem schuftigen Lakai Weber's vorgespiegelt, dieser wäre im Stande und geneigt, dem Bedrohten eine Hofanstellung zu verschaffen, wenn der Wirth ihn mit einem Darlehen von 1000 fl. aus einer augenblicklichen Verlegenheit zöge. Weber befand sich damals wirklich in Verlegenheit, und zwar der allerpeinlichsten. Sein Vater, den Alter und Krankheit immer unzurechnungsfähiger machten, hatte ohne Wissen seines Sohnes 1000 fl. für sich verwendet, welche Weber im Auftrage des Herzogs auf dessen Familiengüter in Schlesien abzuführen hatte. Jener Lakai Huber erbot sich nun, Weber gegen ein gutes Douceur ein Darlehen von 1000 fl. von seinem Freunde, dem Wirth, zu verschaffen. Weber nahm erfreut an und erhielt die Summe, ohne eine Ahnung zu haben, welche Bedingung der Gläubiger daran geknüpft hatte. Als der Sohn des Wirthes dennoch zum Militär ausgehoben wurde, gerieth er in heftigsten Zorn und machte die Anzeige, die auch sofort zur Kenntniß des Königs kam. Der König, dem Weber von Anfang an verhaßt gewesen, ließ ihn durch 16 Tage im Gefängniß anhalten und strenges Verhör mit ihm vornehmen. Obwol Weber seine Unschuld beschwor und niemand in Stuttgart an dessen Redlichkeit zweifelte, wurde er dennoch sammt seinem Vater in Begleitung eines Polizei-Commissärs über die Grenze gebracht und auf Lebenszeit aus Württemberg verwiesen. – Diese Stuttgarter „dunkle Zeit", in welcher Mißgeschick und Jugendthorheit sich zu schlimmem Bunde die Hand gereicht, hat auf Weber's weitere Entwick-

lung den heilsamsten Einfluß geübt, ja nach seinem eigenen Ausspruch, einen neuen Menschen aus ihm gemacht.

Die weiteren Schicksale Weber's können wir nur flüchtig andeuten. Ein längerer Aufenthalt in Mannheim und Darmstadt folgen einander; in letzterer Stadt erfreut sich Weber des freundschaftlichsten Zusammenlebens mit Meyerbeer, Gänsbacher und deren gemeinsamem Lehrer, Abbé Vogler. Weber unternimmt hierauf mehrere Kunstreisen in Deutschland, die seinen Ruhm als Clavierspieler und Componist rasch verbreiten. In München kommt seine Oper „Abu Hassan", in Berlin seine „Sylvana" zur Aufführung.

In Prag angelangt, wird er von dem trefflichen Theater-Director Liebich für die Direction der Oper gewonnen, die er am 1. April 1813 antritt, und bis zum Sommer 1816 mit bewundernswürdiger Einsicht und Energie fortführt. Die Prager Zeit ist in Weber's Leben von größter Wichtigkeit, und in der „Biographie", wie wir kaum hervorzuheben brauchen, für uns Oesterreicher von ganz speciellem Interesse. Mit größter Spannung und Theilnahme wird man an der Hand des geistvollen Verfassers Weber in seiner Thätigkeit als Capellmeister, Theater-Reformator und Componist verfolgen, in seiner Junggesellenwirthschaft beobachten und seine leid- und freudvolle Herzensgeschichte mit Caroline Brandt mit durchleben. Weber's Verlobung mit dieser liebenswürdigen Sängerin bildet den fröhlichen Schluß dieser Herzensgeschichte und zugleich des uns vorliegenden ersten Bandes der Biographie. Der zweite Band wird Weber von seiner Anstellung in Dresden bis an sein Lebensende (1826) begleiten; ein dritter Band ist der Publication von Weber's kritischen und belletristischen Aufsätzen vorbehalten. Wir sehen dieser Fortsetzung mit der freudigen Erwartung entgegen, zu welcher die Trefflichkeit des Anfangs in so hohem Grade berechtigt.

Presse, 12. 12. 1863

Concerte.

Ed. H. Die musikalische Woche glich einem blühenden Mai der Kammermusik. Da gab es vorerst eine neue Blume aus den überquellend üppigen Beeten Franz Schubert's; ein Quartett in *G-moll*. Es stammt aus früher Jünglingszeit, ein Werk weder tief noch allzu reich, aber liebenswürdig durch seine Frische und unbedingte Lust an der Musik. Aus Einem Guß strömt es dahin, und muß das wol, denn vor dem ersten Tact der Original-

Partitur lesen wir von Schubert's Hand das Datum: 25. März 1815, und nach dem letzten, als Tag der Beendigung: 1. April 1815.

Das Quartett liegt noch beträchtlich weit ab von der krystallenen Wundergrotte der Romantik, die Schubert uns später aufschloß. Nichts von märchenhaftem Dämmerschein, oder tiefverschwiegener Nacht; kein wildrauschender Tannenwald, kein majestätischer Fels, über den silbern das Mondlicht fließt. Das *G-moll*-Quartett gleicht einem kleinen Hausgärtchen, in welchem einige gute Freunde behaglich lustwandeln und – von Haydn sprechen. Denn Vater Haydn steckt jedenfalls darin: sein ist die ungetrübte Klarheit der Stimmung, sein die reinliche Führung, und die knappe, tadellose Symmetrie. Keines der vier Hauptthemen, das nicht von Haydn sein könnte. Im Verlauf freilich zuckt manches Licht auf, das uns den spätern Schubert gleichsam von ferne zeigt, so das anhaltende Tremolo der drei tieferen Geigen, womit der zweite Theil des ersten Satzes anhebt, ein hübscher, fast dramatischer Effect, den freilich die Wächter des strengen Quartettstyls nicht für hoffähig anerkennen dürften. Zu tieferem Ernst faßt sich die Musik nirgends zusammen, kein Zweifel, kein Schmerz, keine Sehnsucht wird laut, es geht alles in Einer unbarmherzigen Heiterkeit fort.

Die Hellmesberger'sche Gesellschaft, der wir die musterhafte Vorführung des Schubert'schen Quartetts verdanken, brachte noch eine andere Neuigkeit aus vergangener Zeit: eine Sonate für Geige und Clavier von Phil. Emanuel Bach. Hellmesberger spielte sie überaus reizend mit Brahms, der das Stück nebst anderen Manuscripten Emanuels in dessen letzter Residenz, Hamburg, aufgefunden hatte. Jedes neue Werk Emanuel Bach's spricht mit neuer Beredsamkeit dessen culturhistorische Stellung aus: sein Styl war der Eisstoß in der Geschichte der neueren Musik. Von den majestätischen aber starren Gebilden Sebastian Bach's führt es leicht und rasch zu dem Frühling Haydn's. Merkwürdig ist trotzdem der eigenthümliche Zug in Emanuel Bach's Musik, der gleichsam in weitem Bogen über Haydn und Mozart hinaus auf Beethoven deutet. Dieser Zug, der allerdings bei seinem genialeren Bruder Friedemann noch bedeutender hervortritt, wird dem aufmerksamen Hörer vornehmlich in dem zarten, geistreichen Adagio der „Sonate“ aufgefallen sein.

Auch Laub's Quartett-Gesellschaft ließ es an Novitäten nicht fehlen. Mit gespannter Aufmerksamkeit und sichtlicher Pietät lauschte das Publicum einem neuen Quintett, der letzten Composition Mayseder's. Der allverehrte Meister hatte diese jüngste Frucht seines Spätherbstes in die Hände Laub's gelegt, ohne zu ahnen, daß sie ein letztes Vermächtniß war.

Das Quintett, das sich am meisten der Ausdrucksweise Onslow's nä-

hert, hat unsere Erwartungen übertroffen. Auch von Kennern, die eine ausgebreitetere Kenntniß von Mayseder's Compositionen besitzen, als wir, wird es als dessen beste Arbeit bezeichnet. Eine große, eigenthümliche Kraft des
50 Erfindens oder Gestaltens muß man nicht darin suchen, einen freundlichen Eindruck jedoch wird diese anmuthige, elegante Composition überall hervorbringen. Sie muß es namentlich dort, wo die glänzend vorherrschende Primstimme von einem Virtuosen wie Laub durchgeführt wird. Wie wir hören, will der kunstsinnige Erbe Mayseder's sowol das Quintett, als die für
55 Mayseder's ernsteres Streben und gediegene Schulung rühmlich sprechende *Es-dur*-Messe (1846) im Stich veröffentlichen.*)

Gehen wir zum vollen Orchester über. Die „Gesellschaft der Musikfreunde" hat uns zum drittenmal Schumann's „Manfred" vorgeführt, der, im Verein mit Lewinsky's meisterhafter Declamation, aber-
60 mals die ergreifendste Wirkung übte. „Manfred" hat unsere Begierde nach seinem Bruder im Geiste und in der Musik, nach Schumann's „Faust", neu rege gemacht, dessen – hoffentlich gleich treffliche – Aufführung nahe bevorsteht.

Reichlichen Genuß verdanken wir endlich dem dritten Philharmo-
65 nischen Concert. Weber's Ouverture: „Beherrscher der Geister" ist ein vielversprechendes Jugendwerk, lebhaft und geistreich. Sie diente ursprünglich als Einleitung zur Oper „Rübezahl", demselben verlockenden Stoff, den später Spohr's weiche Hand mehr berührt als bewältigt hat. Es folgte die Arie: „Es ist genug" als Mendelssohns „Elias", von Herrn Schmid
70 mit prachtvoller Stimme, aber etwas weichlich und bebend gesungen.

Zwei gefeierte Rivalen betreten Hand in Hand den Schauplatz: Hellmesberger und Laub. Mit entzückender Eleganz und Uebereinstimmung spielen sie Mozart's Concert für Violine und Viola, dessen erste zwei Sätze mit zu dem Süßesten gehören, was wir dem herrlichen Meister ver-
75 danken. Die Glanzstellen hat Mozart mit wahrhaft salomonischer Gerechtigkeit zwischen beide Virtuosen getheilt: ganz so genau konnten sie sich in den überreichen Beifall der Versammlung theilen. Das Concert, ebenso interessant in seinem Programm, als befriedigend durch die hohe Präcision der Ausführung, schloß mit einer Novität: der „Ocean-Symphonie" von Ru-
80 binstein.

* Mayseder's Stelle als Musikdirector der k. k. Hofcapelle ist Herrn Joseph Hellmesberger verliehen worden. Da zu diesem Posten bisher stets das älteste Mitglied der Capelle vorrückte, erscheint diese Besetzung als eine bedeutungsvolle Neuerung; wir freuen uns, daß die glänzendste Befähigung diesmal den Sieg über die bloße Anciennetät davongetragen hat.

85 Die Erfahrung, die wir an allen Werken dieses sehr begabten, aber etwas schleuderischen Tonsetzers gemacht, wiederholte sich auch hier. Rubinstein beginnt frisch, vielversprechend, oft mit genialer Erfindungskraft, um dann stufenweise abwärts zu fallen. Von seinen beiden Opern angefangen bis zu den Trios und Sonaten herab kennen wir keine Composition
90 Rubinstein's, die sich in ihrem Verfolg auf gleicher Höhe erhielte oder gar steigerte. Es ist, als ob die erste Begeisterung schnell verraucht, das Beste rasch ausgegeben wäre, und dann dem Componisten die Lust und die Selbstkritik schwänden. Der erste Satz der Symphonie ist wahrhaft grandios, die Motive schön und eigenthümlich, die Form bei aller Breite festgefügt, das
95 Ganze bei allem Jugenddrang doch klar und durchaus musikalisch. Mit diesem ersten Satz scheint sich aber der Componist förmlich ausgegeben, seinen Stoff poetisch wie musikalisch verzehrt zu haben. Das Adagio hat nicht mehr die gleiche Ursprünglichkeit, es redet mit Mendelssohn'schen Zungen, immerhin Edles und Verständiges. In dem geistvoll behandelten Orchester
100 gewinnt die malende Tendenz schon Oberhand, auch manches Claviermäßige macht sich bemerkbar. Eine Stufe tiefer steht wieder das Scherzo, ein rascher Zweivierteltact, dessen derbe Fröhlichkeit eine eigenthümlich erzwungene Physiognomie und starken Zug zum Trivialen hat. Das Finale endlich, der am breitesten und luxuriösesten ausgeführte Satz, ist geradezu hohl und
105 erfindungslos, dabei von ermüdender Schallwirkung und Redseligkeit. Der von sämmtlichen Bläsern (darunter 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Baßtuba) fortissimo geblasene, von den Geigen umschwirrte Choral dünkt uns ein pompöser Nothbehelf, ein dramatisches Anlehen für das erschöpfte musikalische Capital. Außer der Ueberschrift „Ocean" ist der Symphonie
110 kein poetischer Wegweiser mitgegeben. Der Componist denkt liberal genug, unserer Phantasie volle Freiheit zu lassen. Der Stoff hat ihm, namentlich im ersten Satz, großartige Anregungen geboten, auf dem Ganzen drückt er mitunter lästig; das monotone Rauschen des ewigen Meeres, niemals ermüdend in der Natur, wird es doch in der kurzen Dauer einer Symphonie. Mag nun
115 der eine Hörer die Mängel der „Ocean-Symphonie" gewichtiger, der andere sie leichter nehmen als wir, alle werden sie doch Herrn Dessoff für diese interessante Bekanntschaft aufrichtig dankbar sein. Hoffentlich wird man uns auch nicht lange auf die neue *D-moll*-Symphonie des liebenswürdigen Volkmann warten lassen, welche jüngst in Leipzig den schönsten Erfolg
120 gehabt hat.

Nicht leicht wird uns der Uebergang zu dem Orchesterconcert, welches der Componist Herr Otto Bach im großen Redoutensaal veranstaltete. Wir haben redlich, aber vergebens gegrübelt, was sich etwa Vortheilhaftes

oder doch Milderndes über diese Production sagen ließe, auf die ein streb-
125 samer einheimischer Componist wahrscheinlich große Hoffnungen gesetzt
hat. Wer die bisher erschienenen Compositionen Herrn B a c h ' s und seinen
musikalischen Entwicklungsgang kennt, mochte den Saal nicht ohne einiges
Bangen betreten haben. Herr Bach hat vor einigen Jahren mit Kammermu-
sik und Claviersachen debutirt, welche, in fast reactionärer Einfachheit an
130 H a y d n lehnend, eine äußerst dürftige Begabung mit Anstand vorführten.
Hierauf ist Herr Bach echt hegelisch „in sein Gegentheil umgeschlagen" und
avancirtester Zukunftsmusiker geworden. Er hat einen Beweis mehr gelie-
fert, daß eine ideenarme, von heftigem Schaffensdrang gequälte Phantasie
sich noch am leichtesten mit dem prätentiösen Nebel der Zukunftsmusik
135 amalgamire, daß das allzu Einfache zu dem allzu Ungeheuerlichen den kür-
zesten Weg habe: die Schlange, die sich selbst in den Schwanz beißt. Die Or-
chester-Compositionen Herrn B a c h ' s haben uns einen geradezu trostlo-
sen Eindruck gemacht. Entscheidend für denselben ist der Mangel jeglicher
Schöpfungskraft und aller Individualität. Schon in Herrn Bach's kleineren
140 Compositionen hat dieses Abhandensein einer P e r s ö n l i c h k e i t uns am
unangenehmsten berührt. Bald wird diesem, bald jenem Vorbild nachgejagt,
in demselben Stück oft drei bis vieren, nur aus dem eigenen Innern ist nichts
geschöpft.

Man sehe sich die jüngst erschienenen drei Liederhefte von O. Bach (*op.*
145 9) an; die kleinsten lyrischen Gedichte werden da zu einem Universum von
dramatischen und sonstigen „Intentionen" aufgebläht.

Welcher Ausverkauf von kühnen Modulationen, opernhaften Effecten u.
dgl.! Jede Seite zeigt, daß der Componist kein eigenes Empfinden ausspricht,
daß er nicht mit sich im Reinen ist. Das große Concert Herrn B a c h ' s muß-
150 ten wir (die wir alles Bisherige gern als unreife Uebergangs-Producte ange-
sehen hätten) wol als Manifest betrachten, Herr Bach sei nunmehr mit sich
im Reinen. Es waren lauter umfangreiche Tonwerke eigener Composition,
die Herr Bach vorführte. Zuerst eine Symphonie von riesiger Dauer, offen-
bar mit verschwiegenem „Programm". Dieses Thauwetter von Schwulst,
155 Lärm und Reminiscenzen analysiren zu wollen, wäre vergebliche Arbeit. Die
trockenste Nüchternheit feiert hier mit wüster Phantastik ein anmuthlo-
ses Hochzeitsfest. Ein großes Orchester mit zwei Harfen, Ophikleïde, großer
Trommel und Becken ist in fortwährendem Tumult; aber alle Lärminstru-
mente des türkischen Reichs vermöchten d i e s e Gedankenarmuth nicht zu
160 maskiren. Von den Plagiaten aller Art, namentlich den sehr ungenirten aus
„Tannhäuser" und „Lohengrin", wollen wir gar nicht reden, wäre nur einige
Ruhe und Klarheit, nur ein Hauch wirklichen Empfindens in den Sachen. Es

war uns zu Muth wie Einem, der vor dem Schlafengehen alle Wagner'schen Opern und einige Liszt'sche Symphonien dazu gehört hätte, und nun in
165 wirrem Durcheinander davon träumt. Von einer künstlerischen Form ist da kaum zu reden; drei- bis viermal in jedem Stück glaubt man den Schluß gekommen, und – täuscht sich. Nach ungebührlicher Länge säuselt ein Satz unter Harfenklängen und leisen Geigentremolos seinem Ende zu, – da ertönt der gelle Pfiff eines Piccolo, der Zusammenschlag der Becken, und mit einem
170 Ruck fahren wir aus dem Verklärungshimmel direct in die Wolfsschlucht.

Diese übergeht wieder in etwas Anderes, z. B. in ein steifes Fugato, das mehrmals ansetzt, und nie vom Fleck kommt, und so geht es in rein äußerlichem Nebeneinander fort, daß man schließlich wirklich erstaunt ist, wenn das Stück dennoch ein Ende erreicht hat. Die Instrumentirung ist von er-
175 schreckender Roheit, die Posaunen, Trompeten, Ophicleïden kommen nicht zu Athem – eine Panzerfregatte auf dem Stadtparkteich. –

Die Ouverture zu H e b b e l ' s „Nibelungen" beginnt mit phantastisch aufsteigenden Gängen der Bässe (ungefähr wie die „Lear-Ouverture" von B e r l i o z), breitet sich dann in einem langsamen Satz mit vielem Lärm aus,
180 und geräth schließlich in ein barbarisches *alla breve*-Motiv, das an die Menschenfresser-Ballete auf kleinen Bühnen erinnert.

Mit dem Geist von Hebbel's tiefsinnigem Drama hat diese Ouverture nichts gemein; eher paßt sie zu G l a s b r e n n e r ' s boshafter Parodie desselben, in welcher die Recken jede ihrer unsinnig prahlerischen Reden mit
185 dem Ausruf: „Hei! Hei!" beginnen. Wie uns das einfachste Lied von A b t oder K ü c k e n höher steht, als Otto Bach's früher erwähnte Gesänge, so ziehen wir seiner banausischen Nibelungen-Musik auch ohneweiters die bescheidenen Entreacts vor, welche Herr T i t l zu dieser Tragödie schrieb – sie sind mit Einem Worte – musikalischer.

190 Zwei große Scenen mit Chor und Soli zu dem Drama „Spartakus" machten uns keinen günstigeren Eindruck. Unter betäubendem Paukenwirbel und wüthendem Blasen von allem was Blech heißt, keuchen die Singstimmen sich an einer „Melodie" ab, die noch mehr als „unendlich" ist. Daß mit den Pauken- und Blecheffecten Harfenarpeggien, lange Tremolos der gedämpf-
195 ten *„Violini divisi"* u. dgl. wechseln, versteht sich. Es ist merkwürdig, wie Orchester-Effecte, welche Berlioz, Wagner und Liszt mit Geist erdacht und verwendet haben, nunmehr bereits zum plattesten Handwerksapparat geworden sind und mechanisch zusammengefügt werden. All die wunderbaren und wunderlichen Orchester-Combinationen jener raffinirten, aber doch un-
200 leugbar geistreichen Componisten, liegen für Herrn Bach fertig nebeneinander auf dem Arbeitstisch; er langt beliebig jetzt nach diesem, dann nach

jenem und fügt sie ein, ohne zu fragen, ob die mindeste musikalische Motivirung dafür vorhanden sei. Für kleine, unsichere Talente hat diese Richtung die größte Anziehungskraft aber auch die tückischesten Folgen: nichts Wi-
205 derwärtigeres gibt es, als die Redeweise Liszt's, Berlioz', Wagner's, ohne den Geist dieser Männer.

Sämmtliche Nummern des Herrn Bach wurden von dem freundlich gesinnten Publicum beifällig hingenommen. Von Herzen gönnen wir dem Componisten diesen angenehmen Eindruck; für das wahre Interesse seiner Zu-
210 kunft wäre vielleicht ein redliches Fiasco heilsamer gewesen. Wir würden, offen gestanden, denjenigen für Herrn B a c h ' s besten Freund halten, der ihn von einer rosen- und lorbeerarmen Laufbahn zu der practischen Carrière zurückführte, der er, durch Geburt und Bildung angehörig, noch vor kurzem gehuldigt hat.

Lesarten *(WA Conc. II, 297 unter* **Kammermusik**, *291f. unter* **Philharmonische Concerte** *und 284ff. unter* **Concert des Componisten Dr. Otto Bach im großen Redoutensaal***)*

1–2) **Concerte.** ... *Ed. H.*] **Kammermusik.**
7) wol,] wohl,
14) *G-moll-*] *C-moll-*
17) Führung,] Führung
29) Phil. Emanuel] *gesperrt*
34) majestätischen] majestätischen,
36) gleichsam] manchmal
41–77) Auch ... theilen.] *entfällt*
77–79) Das Concert ... schloß] Das dritte Philharmonische Concert schloß
78f., 85) R u b i n s t e i n. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
96) förmlich] *entfällt*
104f.) hohl und erfindungslos,] hohl, erfindungslos,
107) Geigen] Geigern
117–122) Hoffentlich ... veranstaltete.] *entfällt*
134) prätentiösen] prätensiösen
135) allzu Einfache] allzueinfache
143f.) geschöpft. *Absatz* Man] *ohne Absatz*
145) an;] an:
146) aufgebläht. *Absatz* Welcher] *ohne Absatz*

150) wir (die] wir, die
150) Bisherige] bisherige
150) -Producte] -Produkte
151) wol] wohl
157) Ophikleïde,] Ophikleide,
159) d i e s e] *nicht gesperrt*
164) Liszt'sche] Lißt'sche
170f.) Wolfsschlucht. *Absatz* Diese] *ohne Absatz*
176f.) Stadtparkteich. – *Absatz* Die] *ohne Absatz*
180) *alla breve*-Motiv,] *alla-breve*-Motiv,
181f.) erinnert. *Absatz* Mit] *ohne Absatz*
183) G l a s b r a n n e r ' s] G l a s b r e n n e r ' s
187) ohneweiters] ohne weiters
189) Worte –] Worte
196) Liszt] Lißt
199) doch] *entfällt*
205) Liszt's] Lißt's
210) Fiasco] Fiasko
212) practischen] praktischen

Presse, 17. 12. 1863

Die Theater-Privilegien in Frankreich.

Ed. H. Die Aufhebung der Theater-Privilegien ist eine Maßregel von unbestreitbarer Wichtigkeit und möglicherweise von den größten Folgen für die dramatische Kunst in Frankreich. Der betreffende Gesetzesentwurf liegt allerdings noch als Regierungsvorlage beim Senat; das wirkliche Gesetz kann mehr, es kann weniger bringen, als man nach den spärlichen Worten der Thronrede erwartet. Zwei große Uebelstände werden jedenfalls stürzen und hoffentlich ein Dutzend kleiner mit sich reißen; einmal die Schwierigkeit, ein neues Theater zu gründen, sodann die zwangsweise Beschränkung jedes Theaters auf ein bestimmtes Repertoire und einen bestimmten künstlerischen Apparat. Die französischen „Theater-Privilegien", wie wir das ganze System kurz nennen wollen, sind ein großes, summendes Wespennest von alten Polizei-Maßregeln, mittelalterlichen Beschränkungen und überwundenen Kunstansichten. In seiner Totalität gehört dies starre System und seine wechselvolle, schlüpfrige Praxis zu den interessantesten Erscheinungen der

Theatergeschichte. Es dürfte eben jetzt den deutschen Lesern nicht uninteressant sein, Einiges über diese verwickelten Zustände zu vernehmen.

Wer sich je mit der Geschichte der französischen Kunst, namentlich der dramatischen und musikalischen, beschäftigt hat, wird wahrgenommen haben, wie zäh und conservativ das sonst so wetterwendische, leichte Franzosenvolk in ästhetischen Dingen vorgeht. Es hält länger als andere Nationen an gewissen Formen und Principien fest, sowol in der Theorie als in der lebendigen Ausübung der Künste. Letztere ward von altersher von dem „Privilegium“ wie von einer unnahbaren Naturnothwendigkeit beherrscht.

Eines der ältesten und merkwürdigsten Privilegien in Frankreich war das, Violine spielen zu dürfen. Unter Louis XIII. galt die Instrumentalmusik als ein Handwerk, das von der Profession eines Tanzmeisters abhängig war. Außer dem Gesang war höchstens das Spiel auf der Laute, Theorbe und dem Clavier eines edlen Dilettanten würdig. Ein Gentilhomme würde sich geschämt haben, mit der Violine in der Hand betroffen zu werden; sie war das Instrument des Tanzmeisters. Es gab einen *„Roi des violons“*, der alle Instrumental-Musiker kraft des Privilegiums unter seiner Botmäßigkeit hielt; selbst Dilettanten mußten jährliche Licenzen für Geld von ihm lösen, und als „Tanzmeister“ aufgenommen sein, um öffentlich oder in Gesellschaften ihr Talent üben zu dürfen. So mußten mitunter Geistliche, welche in der Kirche den Gesang mit der Geige oder dem Violoncell begleiten wollten, ein Tanzmeisterpatent lösen. Die Violinkönige hatten „Lieutenante“ in den Provinzen, die über die richtige Steuerabgabe wachten. Eine Menge Processe bezeichneten die lächerliche Herrschaft dieser Leute. Noch im Jahre 1773 herrschte Guignon als Violinkönig; er war so klug, selbst abzudanken, und ein Edict machte darauf dieser Tyrannei für immer ein Ende.

Wir übergehen ähnliche, wunderliche Privilegien auf rein musikalischem Gebiet (Castil-Blaze weiß in seiner *„Chapelle-Musique“* Manches davon zu erzählen), um zum Theater zu gelangen.

Ueber den Bühnen waltete der Zwang des „Privilegiums“ in doppeltem Sinn: zunächst bezüglich der unendlich erschwerten Errichtung eines Theaters, dann bezüglich der Grenzen, in welchen es sich zu bewegen hatte. Die Privilegien waren weniger wichtig durch das, was ein Theater thun, als durch das, was es allen Uebrigen verbieten durfte. Wir werden sehen, auf welch tyrannische Weise, ganz im Geiste der „Violinkönige“, zwei bis drei Bühnen alle andern sich tributpflichtig machten.*)

*) Merkwürdigerweise geschah es zu Zeiten des geheiligtesten Absolutismus, daß ein französischer König, hierin der erste und letzte, die politische Freiheit der Bühne aussprach. Man

Ludwig XIV. war es, der das System der Theater-Privilegien durch das Monopol e i n e r Opernbühne und e i n e s Schauspielhauses begründete. Er ertheilte 1669 dem Abbé P e r r i n das Privilegium, in Paris und anderen Städten des Königreichs ein Opernhaus *(Académie de Musique)* zu errichten, mit dem Beisatze, daß niemand ohne Perrin's Bewilligung im ganzen Land ein Singspiel aufführen durfte. Bald darauf cassirte der König auch die Concurrenz der beiden S c h a u s p i e l e r truppen im Hotel de Bourgogne und in der Rue Guénégaud, und vereinigte sie zu der gleichfalls monopolisirten Comédie Française. So wurde im Fach der Oper wie des Schauspiels jede Concurrenz, jeder Wetteifer vernichtet. Als unter Ludwig XIV. die ersten kindischen Anfänge einer komischen Oper auf dem sogenannten „Théâtre Forains" sich regten, wurden sie von der königlichen Oper verfolgt, weil sie viel sangen, und von der Comédie Française, weil sie zu viel sprachen. Die „Forains" mußten einmal 1500 Livres Strafe an die Comédie Française, ein andermal ein noch höheres Strafgeld an die Oper zahlen.

Diese Privilegien bestanden ziemlich unverändert bis 1791, und so oft eine neue Unternehmung sich geltend machen wollte, wurde sie verfolgt.

Im Jahre 1790 galten die Privilegien der Großen Oper noch so allgemein, daß diese dem Théâtre Français und den „Italienern" das Recht, Ballete zu geben, v e r k a u f e n konnte. Die Italiener durften nur dann Stücke o h n e M u s i k geben, wenn die Rolle des Arlequin beibehalten wurde. Später erlaubte man ihnen alle Stücke, Tragödien ausgenommen. Für den Begriff Tragödie waren natürlich gesetzliche Symptome festgestellt: die Schauspieler durften verwundet werden, oder in Ohnmacht fallen, niemals aber sterben u. dgl. Das „Théâtre de Monsieur" (später Théâtre Feydeau) durfte nur italienische Opern oder Uebersetzungen aus dem Italienischen bringen. Man half sich, indem man französische Originalstücke als „Uebersetzungen aus dem Italienischen" anzeigte. Es war ein förmliches Feudalitäts-Verhältniß. Die drei größeren Theater, als Vasallen der Oper, waren wieder Lehensherren der kleineren Bühnen, über welche sie das Recht der Dictatur und Censur übten. Wenn es ausnahmsweise in Schauspielen, wie „Audinot" oder „Nicolet" einen *Pontneuf* (Gassenhauer) zu s i n g e n gab, so spielten die Violinen die Melodie, und der Schauspieler s p r a c h den Text, oder ein anderer sang

hatte von Ludwig XII. das V e r b o t der Schauspiele verlangt, da in denselben mehrere starke Anzüglichkeiten gegen den König und seine Regierung vorgekommen waren. Louis XII. antwortete: „Ich will, daß man mit vollkommener Freiheit spiele, und daß diese jungen Leute die Mißstände an meinem Hofe aufdecken, da die Beichtväter und sonstigen Weisen ohnehin nicht davon reden wollen. Nur von meiner F r a u darf nicht gesprochen werden, denn ich will, daß die Ehre der Frauen geheiligt bleibe."

hinter der Scene. So suchte man auf alle Weise den drückenden Zwang, welcher aus dem Privilegium eines Theaters für alle anderen entstand, zu umgehen, ohne ihn beseitigen zu können.

Eine Befreiung von diesem Zwang brachte erst die Revolution. Schon im August 1790 reichten durch Laharpe mehrere Dichter bei der constituirenden Versammlung das Gesuch um ein Theatergesetz ein, hauptsächlich gegen die Privilegien der Comödie Française. Die Versammlung beschloß, 1791 (und hiebei wurde zum erstenmal die politische und sociale Bedeutung des Theaters officiell anerkannt), daß fortan jeder Bürger gegen vorläufige einfache Anzeige ein Theater errichten dürfe. Von dem ärgsten Druck war man somit unvermittelt in die vollständigste Freiheit übergesprungen. Die guten, auch die schlimmen Folgen zeigten sich bald. Vor dem Decret von 1791 gab es in Paris nur zwei Opern (die „große" und die „komische") und zwei Schauspiele (die Comédie Française und das Théâtre de Monsieur), außerdem noch 4–5 kleine Bühnen ohne Bedeutung. Nach dem Decret wuchsen die Theater auf allen Seiten, wie Schwämme aus der Erde, man zählte ihrer bald 63. Von diesen gingen während des kurzen Bestehens der „Theaterfreiheit" 22 durch Feuer, Bankerott etc. zu grunde; 33 waren noch in voller Thätigkeit, als Kaiser Napoleon mit Decret von 29. Juli 1807 wieder das alte System einführte und 25 Theater mit Einem Schlag aufhob, ohne die Eigenthümer irgendwie zu entschädigen. Leichtsinnige, mitunter zuchtlose Theater-Unternehmungen waren im ersten Freiheitsrauch allerdings entstanden (z. B. das „Ballet des Sauvages", welches im Palais Royal ein Hufschmied und eine Dirne etablirten, die bald deshalb arretirt wurden). Allein der wohlthätige Einfluß der freieren Bewegung war noch weniger zu leugnen. Während der 15 Jahre Theaterfreiheit erhielten sich viele der neuen Bühnen in blühendem Zustand, ja neue künstlerische Gattungen bildeten sich aus. Vor dem Decret von 1791 hatten die Große Oper und die Komische, die Tragödie und die Comödie feststehende, gleichsam heilig gehaltene Normen, über welche hinaus sie sich nur äußerst selten wagten. Mit der Freiheit, zu spielen was man wollte, entstand nach und nach das bürgerliche Schauspiel, das historische Drama, das Melodram und das Spectakel-Vaudeville.

Noch günstiger entfaltete sich die dramatische Musik, die durch das Monopol der zwei Opernhäuser unsäglich gehemmt war. Als den Componisten endlich sichere Aussicht geworden, für ihre neuen Opern auch Theater zu finden, verdoppelte sich die musikalische Production, und Componisten wie Cherubini, Méhul, Berton, Lesueur konnten eine Menge Neuerungen wagen, die der alte Regelzwang nicht zugelassen hätte. Von

1830 bis 1847 wurde die Zahl der Theater in Paris zwar vermehrt, doch meist nur für das Schauspiel. Erst Ende 1847 erstand ein wahrhaftes neues Opernhaus, das Théâtre Lyrique. Durch die Revolution von 1848 ruinirt, wurde es erst im Jahre 1851 wieder geöffnet. Im Jahre 1848 erneuerten sich die Anstrengungen der Dichter und Componisten für die Befreiung der Theater. Im *Club des Lettres et des Arts* wählten die Musiker Halévy zu ihrem Obmann und Sprecher. Er verlangte, daß die großen, subventionirten Theater in Händen der Regierung bleiben, hingegen jeder Bürger gegen eine Caution und gewisse persönliche Garantien ein neues Theater eröffnen dürfe. Aus allen Anstrengungen und Hoffnungen, aus allen Reden und Petitionen der Künstler von 1848 wurde – nichts.

Offenbach's „Bouffes", dann zwei kleine, auch zur Aufführung von Singspielen berechtigte Bühnen, das Théâtre Déjazet und die *Délassements comiques* (wahre Spieldosen unter den Theatern), waren die einzigen musikalischen oder halbmusikalischen Bühnen, die seit dem Jahre 1848 (!) das „Privilegium" ihrer Existenz erlangten.

Die Trennung der dramatischen Genres ist ein ästhetisches Gesetz, dem sich ohne erheblichen Nachtheil kein Theater entziehen kann. Nur indem ein Theater sich einer bestimmten Kunstgattung widmet und sie ausschließlich cultivirt, wird es die höchste Vollendung darin erreichen, wird es einen eigenen, mustergiltigen Styl der Darstellung heranbilden. Die hohe Vollkommenheit der Pariser Opéra Comique wäre unmöglich, wenn dieses Theater auch die große Oper pflegen und dasselbe Personale dreimal der Woche tragisch und dreimal komisch sein müßte. Ebenso würde die feine, unübertrefflich leichte Lustspiel-Darstellung im Gymnase durch das Abwechseln mit Tragödien nur leiden, oder der „große Styl" des Théâtre Français durch Possen und Vaudevilles. Allein dies ästhetische Gesetz soll nicht zugleich ein polizeiliches sein. Man lasse jede Gesellschaft spielen, was sie glaubt, gut spielen zu können; täuscht sie sich darin, so wird (wo überhaupt hinreichende Concurrenz besteht) ihr Irrthum nicht lange währen. Eine gesetzliche Norm kann die Grenzen der einzelnen dramatischen Gattungen nur nach sehr äußerlichen Merkmalen feststellen: jede Definition wird zu weit oder zu eng ausfallen.

Wir haben einige Beispiele angeführt, wie man solche gesetzliche Beschränkungen von jeher zu umgehen gewußt hat.

Wenn eine Bühne, der das Trauerspiel untersagt ist, Tragödien verstümmelt und mit „glücklichem Ausgang" gibt, so richtet sie einen größeren ästhetischen Schaden an, als wenn sie, unbehindert durch ein Gesetz, ein Trauerspiel getreu der Absicht des Dichters dargestellt hätte. Ein Liedchen

im Lustspiel gesungen, ist ein kleineres Unglück, als eine Verordnung, die es rundweg verbietet und dadurch zu den lächerlichsten Auswegen zwingt.

Das französische System hindert die Verbreitung der großen Meisterwerke, welche doch (selbst auf die Gefahr einiger mittelmäßiger Vorstellungen hin) vor allem wünschenswerth ist.

In manchen deutschen Residenzen gibt es noch Aehnliches. Was half den Berlinern in diesem Sommer der Glückszug, Frau Rettich als Gast an das Victoria-Theater zu gewinnen? Diese Bühne darf zwar die berühmteste deutsche Tragödin zum Gastspiel laden, aber kein Trauerspiel aufführen.

Wien muß man in dieser Hinsicht die größte Liberalität nachrühmen. Den Anblick von drei Theaterzetteln, die für denselben Abend Schiller's „Räuber" ankündigen, oder gar von fünf Theatern, die zugleich den „Müller und sein Kind" spielen – dürfte man außer Wien in der gesammten Theaterwelt kaum wiederfinden. Berlin hängt noch zur Stunde vielfach an dem ererbten Aberglauben französischer Anschauung. In Wien hatte man im Gegentheil schon vor einem halben Jahrhundert eine große, ja eine zu große Freiheit des Repertoires walten lassen.

Im Burgtheater, im Kärntnerthor-Theater und in Palffy's Theater an der Wien sah man abwechselnd Opern, Schauspiele und Ballette. Die Gesellschaft des Burgtheaters und jene der Oper wechselten gegenseitig einigemale in der Woche ihre Theater: ein goldenes Zeitalter für die Abonnenten! Zur Vollkommenheit der Darstellung trugen diese Uebersiedlungen keineswegs bei, namentlich kamen große Opern in dem beschränkten Raum des Burgtheaters häufig zu Schaden.*)

In Paris ist das Repertoire eines Theaters dessen feststehendes Eigenthum, selbst ein Jahrhundert nach dem Tode des Autors. Wenn heute das Théâtre Lyrique eine alte Oper von Boieldieu oder Isouard geben wollte, so könnte es dies nur mittelst dreifacher Bewilligung: der Opera Comique, des Ministeriums und der in Theaterdingen allmächtigen *„Société des auteurs"*. Wer so glücklich ist, ein Theater-Privilegium zu erlangen, darf also noch lange nicht spielen was er will. So besteht unter anderm das Gesetz, daß kein Director eines Theaters ein von ihm verfaßtes Stück aufführen darf. Die erste und einzige Ausnahme hievon wurde in neuester Zeit zu Gunsten Offenbach's gemacht, dem es nur mit Hilfe hoher Protectionen gelang, sein reizendes Talent überhaupt öffentlich erproben zu können. Jahrelang von den Pforten der Oper zurückgewiesen, und nun endlich im Besitz eines eigenen kleinen Theaters, wäre er nach den „Theater-Privilegien" erst recht zum Schweigen verdammt

*) Vergl. J. Fr. Reichhardt's „Vertraute Briefe" aus den Jahren 1808 und 1809.

gewesen. Ein ministerieller Machtspruch gestattete ihm die Aufführung seiner eigenen Opern, allein mit der Beschränkung, daß er an einem Abend nicht mehr als zwei Acte eigener Composition aufführen dürfe. Die Folge davon war unter anderm, daß Offenbach seinen vieractigen *„Orphée"* ohne weitere Veränderung einer Oper in Zwei Acten und „vier Tableaux" nannte.

(Schluß des ersten Artikels.)

Presse, 18. 12. 1863

Die Theater-Privilegien in Frankreich.
II.

Ed. H. Unsere Leser werden sich der Dankadresse erinnern, welche kürzlich die französischen Componisten an Kaiser Napoleon wegen der versprochenen Freigebung der Theater-Concessionen gerichtet haben. In der That ist es zunächst die Musik, welche den größten Gewinn von der Abschaffung der alten Privilegien hoffen darf. Die dramatischen Componisten haben am schwersten unter der Einrichtung geseufzt, welche bis auf die neueste Zeit die Zahl der Opernbühnen auf zwei (jetzt auf drei) beschränkte. Nichts Schwierigeres konnte man sich denken, als eine neue Oper bei der *„Académie de Musique"* anzubringen, die starr an ihrem alten Repertoire und an tausend Aeußerlichkeiten hing. Componisten wie Grétry, Méhul, Cherubini, Lesueur klopften jahrelang vergebens an die Pforten der „Großen Oper". Was blieb ihnen übrig, als zu der liberaleren Komischen Oper (Théâtre Feydeau) zu flüchten, selbst mit ernsten Stücken? Der Komischen Oper waren die Recitative und das Ballet verboten; kein Wunder, daß bald jede Oper als „komische" angesehen wurde, in welcher gesprochener Dialog und kein Ballet vorkam. Ernste Musikdramen, wie Cherubini's „Medea" und „Wasserträger", Méhul's „Joseph und seine Brüder", Grétry's „Richard Löwenherz" und andere, mußten unter der Maske „komischer Opern" ihre Carrière machen, da nur die Opéra Comique sich diesen Componisten öffnete. Eine eigenthümliche Collision, in welcher die Regierung sich fortwährend befand, machte dies Verhältniß noch unleidlicher. Die Regierung, welche die besten Zöglinge des Conservatoriums durch reichliche Stipendien zum Schaffen ermunterte, also indirect eine große Anzahl Partituren in die Welt setzte, hatte nichts dafür gethan, diesen Partituren den Weg zur Aufführung zu erleichtern. Die vom Staat sich reich dotirte Oper hat nicht die geringste Verpflichtung, eine der neuen Opern zu spielen, welche die preisgekrönten und

von der Regierung unterstützten jungen Componisten einreichen. Letztere werden auf Staatskosten für fünf (jetzt vier) Jahre nach Rom geschickt, wo sie sich sorgenfrei ausbilden können. Nach Ruhm und Thätigkeit dürstend, kommen sie mit ihren Opern-Partituren nach Paris zurück, – um von den wenigen vorhandenen Bühnen abgewiesen zu werden. Jeder Director hat schon seine bestimmten Autoren, von anderen will er nichts wissen. So muß denn ein junger, in schönsten Hoffnungen schwelgender Componist sein Talent versiegen lassen, Stunden geben, Tanzmusik spielen, oder in einem Orchester unterkriechen.

A. L. Malliot, dessen Buch: *„La Musique au Théâtre"* eigentlich ein langer Schmerzensschrei nach der Freigebung der Theater ist, hat über das Mißverhältniß der zahlreichen Componisten zu den wenigen Opernhäusern in Paris interessante Daten zusammengestellt; er hat die Leiden der französischen Tondichter gleichsam statistisch geschildert. Im Jahre 1802 befanden sich im Bureau der Großen Oper zweihundert und zwölf zur Aufführung angenommene Opern; von diesen sind in Wirklichkeit nicht zehn gespielt worden. (Darunter befanden sich Novitäten von Piccini, Grétry, Méhul u. A.) Im Jahre 1827 wurden 24 Partituren, als zur Aufführung geeignet, bei der „Großen Oper" angenommen; davon sind bis zur Stunde nur Zwei („Die Stumme von Portici" und „Macbeth") aufgeführt. Die anderen 22 haben das Licht der Welt nie erblickt, und werden es auch nicht mehr; ihre Autoren sind größtentheils schon todt. Heutzutage ist die „Große Oper" zwar sparsamer in der Annahme von Partituren, weil sie eitle Hoffnungen nicht erwecken will, aber die jungen Componisten sind deshalb nicht minder rathlos. Sie seufzen nach einem neuen Opernhause, das die Versäumnisse der subventionirten Theater gutmachen, und deren Trägheit durch den Stachel der Concurrenz aufrütteln könnte.

Vom Jahre 1803 bis 1857 sind aus dem Pariser Conservatoire 51 junge Componisten mit dem ersten Preis *(Grand prix de Rome)* hervorgegangen. Von diesen 51 (sie haben sämmtlich Opern geschrieben) haben vom Jahre 1803 bis 1862, also binnen 59 Jahren, nur 27 etwas von ihrer Composition an der Opéra Comique angebracht, und nur acht haben eine Aufführung an der „Großen Oper" durchgesetzt. Von allen Uebrigen wurden niemals eine Oper aufgeführt.

Von den Theater-Privilegien sind die der Großen Oper *(Académie impériale de Musique)* die merkwürdigsten, und ihr Druck auf die übrigen Theater der empfindlichste.

Die Privilegien, welche Anno 1669 (dem officiellen Geburtsjahr der Großen Oper) Ludwig XIV. dem Abbé Perrin und hierauf dem Componisten

Lully ertheilte, gewährten diesen das vollständigste Musikmonopol für ganz Frankreich. In einer auf der hiesigen Hofbibliothek befindlichen actenmäßigen Geschichte der *„Académie royale de Musique"* vom Jahre 1757 finden wir unter anderm einen Staatsrathsbeschluß vom 20. Juni 1716, der zu Gunsten der Großen Oper die *„Comédiens français"* zu einer Geldbuße von 500 Livres verurtheilt, weil sie in der Vorstellung des *„Malade imaginaire"* auch Tänze eingewebt und mehr Singstimmen und Instrumente verwendet hatten, als sie durften. (Zwei Stimmen und sechs Violinen waren ihnen gestattet.)

Je mehr Theater seither entstanden sind, desto zahlreicher sind auch derlei Geschichten von der unerträglichen Oberherrschaft der Großen Oper. Ohne Erlaubniß Lully's – der sich sie natürlich gut bezahlen ließ – durfte in ganz Frankreich kein Opernhaus errichtet, kein Singspiel aufgeführt werden. Nach der früher erwähnten kurzen Freiheitsperiode der Theater, erhob Napoleon 1807 den alten Zwang wieder zum Gesetz; nicht zufrieden, die Zahl der Theater auf ein Minimum zu reduciren, erneuerte er sogar das alte verhaßte Privilegium der Großen Oper, von allen kleineren Theatern, ja von jedem Concert gewisse Percente der Brutto-Einnahme zu beziehen!

So nährte sich die reich subventionirte Oper überdies von der Arbeit Anderer! Erst in Folge der Juli-Revolution erlangte man von Louis Philippe die Aufhebung dieses ungerechten Percentenbezugs. Trotz alledem überstiegen die Ausgaben der Oper stets bedeutend die Einnahmen. Einige glückliche kurze Perioden abgerechnet, war die Oper stets verschuldet und unthätig. Sie behalf sich mit ihrem alten Repertoire und wies die talentvollsten jungen Componisten mit der Antwort, „sie sei keine Anstalt für Versuche", ab, mochte auch die Ausbildung jedes dieser preisgekrönten Componisten dem Staat bereits 30,000 Francs gekostet haben. Ungleich thätiger war von jeher die Komische Oper in Paris, obwol sie keine Subvention bezog; die ehemalige Rivalität der „Opéra Comique" (Favart) mit dem Théâtre Feydeau hat der französischen Oper sogar das reichste Repertoire verschafft, ein Repertoire, das von 1791 bis 1801 mehr als 150 neue Stücke umfaßt. Erst im Jahre 1807 wurde die Komische Oper officiell unter die großen Theater aufgenommen und subventionirt. Von diesem Moment an eiferte sie ihrer ältern Schwester nach, in großen Deficits und egoistischem Druck auf die nichtsubventionirten Bühnen. So versuchte das Théâtre des Nouveautés in den Jahren 1830 und 1831 einige kleine Opern, namentlich von Ad. Adam zu geben, welcher froh war, für seine Compositionen endlich ein Asyl zu finden. Allein der Director der Komischen Oper machte sein ausschließliches Privilegium

geltend und ließ die Vorstellung einer neuen Adam'schen Oper bei den „Nouveautés" durch Gerichtsdiener unterbrechen. Die armen Componisten irrten weiter von Bühne zu Bühne. Da erhielt das Theater „de la Renaissance" die Erlaubniß, zweiactige Opern und Vaudevilles „mit neuen Melodien" zu geben. Die Direction wagte einige glückliche Versuche, allein auch sie hatte ohne die Privilegien gerechnet. Der Director der Komischen Oper verbot eines Tages dem Tenoristen Marié, auf dem Renaissance-Theater zu singen. Marié war nämlich früher Chorist bei der Komischen Oper gewesen; dort hatte man sein Talent nicht erkannt, er war in die Provinz gegangen, hatte mit Glück debutirt und fand nun ein willkommenes Engagement bei dem neuen Renaissance-Theater. Director Crosnier reclamirte nun seinen ehemaligen Choristen auf Grund eines Privilegiums der königlichen Theater, demzufolge nichtsubventionirte Theater keinen von dorther ausgetretenen Künstler vor Ablauf von drei Jahren nach jenem Austritt engagiren dürfen.

Eine Oper „Lady Melvil" von Grisar wurde dem Renaissance-Theater verboten, weil die Opéra Comique behauptete, das Werk schlage in das Genre ihres Repertoires; eine zweite Novität: *„La chaste Suzanne"* von Monpou, wurde demselben Theater von Seite der Großen Oper verboten, welche deren Sujet für das einer „großen Oper" erklärte. Das Renaissance-Theater konnte diesen Verfolgungen nicht lange widerstehen und schloß seine Thüren. Es braucht kaum erwähnt zu werden, daß weder die Große Oper *„Suzanne"* noch die Komische „Lady Melvil" aufführte. Das kostbarste Recht an den Privilegien war ja nicht, etwas zu thun, sondern Andere zu hindern, etwas zu thun.

Auch das neue Théâtre Lyrique hatte mit namenlosen Schwierigkeiten zu kämpfen; die Regierung wollte lange die Errichtung desselben nicht gestatten, obgleich die berühmtesten französischen Componisten öffentlich für die Nothwendigkeit einer dritten Opernbühne in Paris eintraten. Dies nichtsubventionirte kleine Theater hat in wenig Jahren in der Vorführung classischer Opern (Gluck, Mozart, Beethoven, C. M. v. Weber) und neuer Werke mehr geleistet, als die kaiserlichen Opernhäuser. Es ist dieselbe Bühne, die jetzt Berlioz' „Trojaner" gibt, welche in der Großen Oper anzubringen der Componist seit dem Jahre 1861 sich vergeblich bemühte.

Die Liste der Erschwerungen, unter welchen die französischen Theater seufzen, ist noch lange nicht complet. Eine der drückendsten Maßregeln ist die Armensteuer, die ein ganzes Zehntel der Brutto-Einnahme von jeder Theater-Vorstellung für die Wohlthätigkeits-Anstalten in Beschlag nimmt. Concerte, Feuerwerke, Bälle und Pferderennen (eine hübsche Zusammenstellung), zahlen sogar den vierten Theil ihrer Einnahme an die

Armenkasse. Diese Maßregel mag zwar auf den ersten Blick durch ihren humanen Zweck täuschen – ernstlich ist sie kaum zu vertheidigen. Unter dem Titel, das Vergnügen zu besteuern, trifft man mit schwerem Schlag einfach ein industrielles und künstlerisches Unternehmen. Im Jahre 1848 wurde durch Ledru-Rollin diese Steuer auf Ein Percent gemildert, allein bald nachher schraubte man sie wieder zu ihrer früheren Höhe. Ein französischer Schriftsteller weist nach, daß von Beginn der Restauration bis zum Jahre 1848 beim französischen Handelstribunal Theater-Bankerotte im Betrage von vollen achtzehn Millionen Francs eingetragen sind, welche durch die hohe Armentaxe herbeigeführt waren. Im Jahre 1861 hat (nach M a l l i o t) die von den Theatern in P a r i s abgeführte Armentaxe die enorme Summe von 1.580,560 Francs betragen. Im selben Jahre erhielten die dramatischen Schriftsteller und Componisten von allen Pariser Theatern zusammengenommen an Honorar und Tantièmen nicht mehr als 1.282,376 Francs. Somit beziehen von den Theatern die Armen jährlich eine größere Summe, als sämmtliche Autoren, ohne welche doch jene Theater nicht existiren könnten.

Die P r o v i n z b ü h n e n sind in vieler Hinsicht noch weit schlimmer daran. Einem jungen Autor den Weg zu bahnen, vermögen sie nicht; sie sind nichts weiter als das Echo von Paris. Die Pariser Bühnen nehmen geradezu Anstoß, ein Stück zu adoptiren, das zuerst in der Provinz gegeben wurde. Die Pariser Verleger unterstützen diese Abhängigkeit, indem sie mit ihren Verlagsartikeln die Provinz überschwemmen, aber von den Productionen der Provinz (namentlich Opern-Partituren) nicht die mindeste Notiz nehmen.

Ein vor Jahren von F e t i s gemachter Vorschlag, nach welchem die sechs vornehmsten Provinztheater (Lyon, Marseille, Bordeaux, Rouen, Toulouse, Lille) abwechselnd mit geringen Kosten die Opern junger, preisgekrönter Componisten erwerben und aufführen sollten, fand keine Beachtung. Das allmächtige Lebensgesetz aller Thätigkeit in Frankreich, die Centralisation, beherrscht dort auch die Kunst. Dem Interesse der Bühnen-Autoren, der musikalischen vorzüglich, wäre nichts vortheilhafter als eine vernünftige D e c e n t r a l i s a t i o n. Ob diese anders als in langem historischen Verlauf sich entwickeln könne, ist eine andere Frage. Wir Deutschen beneiden mitunter die künstlerische Centralisation Frankreichs, die es möglich macht, daß ein Erfolg in Paris zugleich ein Erfolg in der ganzen Monarchie, ja mitunter in Europa sei. Trösten wir uns damit, daß in Paris die Künstler, namentlich die Opern-Componisten, sich nach der Decentralisation Deutschlands und Italiens sehnen, wo eine Anzahl unabhängiger Hauptstädte zwar den einzelnen Erfolg zersplittert, aber dafür dem Künstler eine zehnmal größere Möglichkeit

bietet, sich bekannt und berühmt zu machen. Durch mehr als Eine unbillige Verordnung werden die Provinztheater in Frankreich, ohnehin schon freiwillige Sklaven der Pariser Bühnen, auch noch gesetzlich dazu gestempelt. So darf kein Director in der Provinz gewesene Mitglieder eines subventionirten Theaters oder Zöglinge des Conservatoriums früher als ein volles Jahr nach deren Austritt engagiren. Noch mehr: die Regierung, die keinen Sou für die Provinztheater beisteuert, ist berechtigt, diesen ihre besten Mitglieder wegzunehmen und an die kaiserlichen Theater zu versetzen, ohne die bestehenden Contracte zu respectiren oder den Director zu entschädigen. Dies saubere „Privilegium" wird in Frankreich seit zwei Jahrhunderten ausgeübt.

Dieser flüchtige Einblick in das Wesen und die Praxis der französischen Theater-Privilegien wird dem geneigten Leser den Enthusiasmus begreiflich machen, mit welchem man in Paris die bevorstehende Freigebung der Bühnen begrüßt. Es erscheint bereits ein eigenes Journal, La Liberté des Théâtres, das von neuen Theater-Projecten wimmelt. Manchen Mißbrauch wird man hinnehmen müssen, er ist nicht zu hindern. Er darf aber auch die Anerkennung nicht hindern, daß Kaiser Napoleon diesmal einem lange und dringend gefühlten Bedürfnisse abgeholfen und ein künstlerisch berechtigtes Princip zu Ehren gebracht hat.

Presse, 22. 12. 1863

Schumann's Musik zu Goethe's „Faust".

(Aufgeführt im großen Redoutensaal den 20. December.)

Ed. H. Die Gesellschaft der Musikfreunde hat in einem „außerordentlichen Concert" Schumann's Scenenreihe aus Goethe's „Faust" zum
5 erstenmal in ihrer Vollständigkeit gegeben. Diese Vorführung eines merkwürdigen Ganzen verdient ebenso ungetheilte Billigung, als die weise Vorsicht, mit welcher die „Gesellschaft" im vorigen Jahre das Publicum zuerst mit dem dritten Theil allein – dem schönsten und faßlichsten des Werkes – bekannt gemacht, und dadurch für den nicht so ungetrübten Eindruck
10 der beiden übrigen Theile gewonnen hat. Ueber jene dritte Abtheilung, die „Verklärung Faust's", haben wir seinerzeit ausführlich berichtet, und zwar unter dem beseligenden Eindruck eines Entzückens, wie wir es im ganzen Bereich der Kunst nur wenigen Erscheinungen verdankten. Nach der gestrigen Aufführung könnten wir nur unserer Bewunderung noch gesteigerten
15 Ausdruck geben, denn mit jedem Wiedererscheinen ergreift dies Wunderbild

reiner und gewaltiger unser Gemüth. Schumann hat diese dritte Abtheilung zuerst, und zwar in den besten Stunden seiner besten Periode geschrieben. Erst sechs und sieben Jahre später fügte er die zweite, dann die erste Abtheilung hinzu: Schöpfungen, die genau nach dieser Ordnung auch in ihrem Werthe aufeinander folgen. Die Ouverture und die Scenen des ersten Theils stammen aus Schumann's letzter Thätigkeit, aus jener trüben Düsseldorfer Epoche, die des Meisters physische und geistige Gesundheit schon wankend sah. Goethe dichtete den ersten Theil seines „Faust“ auf der Sonnenhöhe seiner poetischen Kraft; den zweiten schrieb er als Greis, und vollendete ihn kurz vor seinem letzten Geburtstag, im August 1831. Trennt somit die beiden „Faust“-Theile bei Schumann keine so lange Zeitstrecke, wie die Goethe'schen, so liegen dafür in Schumann's rascher und stürmischer sich verzehrendem Leben die Wandlungen, die künstlerischen Stufenjahre viel näher an einander. Wir haben im vorigen Jahre auf diese merkwürdige Analogie hingewiesen: Schumann's „Faust“ reproducirt das Verhältniß der beiden Theile von Goethe's Dichtung, nur in umgekehrter Ordnung. Goethe stellte neben die herrlichste Blüthe seiner Jugendkraft „als Fortsetzung“ die kühle Reflexion des Alters, neben den Quell ursprünglichster Poesie den anspruchsvollen künstlichen Abzug von Allegorien: er stellte mit Einem Wort neben den „ersten“ und einzigen Theil des „Faust“ – den „zweiten“. Bei Schumann verhält es sich umgekehrt, so daß die allegorischen und mystischen Scenen des zweiten Theils (vor allem die „Verklärung“) das spontane Product musikalischer Schöpferkraft sind, während jene des ersten die späte Nachlese eines zu Tode ermüdeten Geistes bilden.

Einige treffende Aussprüche Vischer's über Goethe's „Faust“ könnten in der genannten Umkehrung beinahe von Schumann's Composition gelten: „Ein allegorisches Machwerk“, sagt Vischer vom zweiten Theil, „drängt sich hier als Fortsetzung an die Seite seines herrlichen poetischen Products. Wenn im ersten Theil die Sprache wie ein Strom dahinrauscht, so hören wir hier jene Bisam- und Moschussprache, jenes selbstgefällig ordentliche, glatte, limitirende Reden, das der Menschheit Schnitzel kräuselt. Die Mängel, welche im ersten Theil mit den Schönheiten des Gedichts unmittelbar zusammenhängen, sind im zweiten zu schreienden Fehlern angeschwollen, oder vielmehr sie schwollen so hoch an, weil keine Kraft mehr da war, Schönes zu produciren.“ Man wird nicht fehl gehen mit der Annahme, daß auch bei Schumann, als er die Scenen des ersten Theils schrieb, „keine Kraft mehr da war, Schönes zu produciren“.

Die Ouverture – *D-moll* – hat unleugbar einen gewissen Faust'schen Zug, ein fatalistisches Grollen und Resigniren, – musikalisch ist sie ziemlich

55 schwach erfunden, die Themen nicht bedeutend, der Rhythmus schwerfällig, der triumphirend beabsichtigte Schluß in *D-dur* ohne innerliche Kraft. Die erste Nummer, das Gespräch Faust's mit Gretchen im Garten, erreicht musikalisch in keinem Ton die blühende, frische Innigkeit des Gedichts. Im Gegentheil ist diese zu einer, eigenthümlich matten, schwammigen Sentimen-
60 talität herabgestimmt, wie man sie in schwächern Spohr'schen Gesängen findet. Von diesem weichlichen Grund steigt der Gesang mitunter zu einem falschen, ungehörigen Pathos auf, z. B. in Gretchens Worten: „Geht, ihr lacht mich aus!“ noch mehr in dem Blumenspiel „Er liebt mich, liebt mich nicht.“ Der Gesang ist mehr declamatorisch als musikalisch gedacht. Trotzdem cha-
65 rakterisirt ihn nicht sowol die distincte, das Wort scharf zeichnende Klarheit des echten Recitativs, als vielmehr die Unbestimmtheit einer ruhelos modulirenden, wogenden, und deshalb in ihren Umrissen undeutlichen Melodie.

Es folgt Gretchens Monolog vor dem Bild der *Mater dolorosa*, ein der Dichtung getreu folgendes düsteres Simmungsbild. Die Singstimme ganz drama-
70 tisch (der grelle Aufschrei „Hilf mir!“), gleichsam zerpflückt, wird von dem Wogen der charakteristischen Begleitung mitgerissen. Die ganze Nummer verschwindet gegen die kurze, innige Gesangstelle, mit der dieselben Worte „Neige, neige, du Schmerzenreiche“ in der dritten Abtheilung auftauchen. Auch die folgende Domscene wirkt mehr äußerlich, durch den Choreintritt,
75 durch die brausende Begleitung, endlich durch die unvertilgbare Gewalt des Vorgangs selbst, als durch die substantielle Kraft der musikalischen Erfindung, die stockend und angestrengt, nicht frei und fließend dahinströmt. Diese drei Scenen sind die einzigen, die Schumann aus Goethe's erstem Theil componirt hat. Ganz dramatisch componirt, bedürfen sie geradezu
80 der scenischen Darstellung; die Oratorienform drückt durch den Mangel an Anschaulichkeit peinlich auf den Hörer. Erreicht Schumann's Musik (selbst eine theatralische Aufführung angenommen) nicht entfernt die Dichtung, so erscheint sie in Concerteinkleidung völlig als ein matter Abzug derselben.

Die zweite Abtheilung nimmt ihren Stoff bereits aus dem zweiten
85 Theil des Goethe'schen „Faust“. Sie steht musikalisch höher als die erste, assimilirt sich auch inniger dem Gedichte; unter der dritten bleibt sie tief zurück. Will man Schumann's „Faust“, analog dem Goethe'schen, in zwei Hälften theilen – und der Kritiker muß es wol – so bilden die erste und zweite Abtheilung, nach Styl und Entstehung zusammengehörend, die eine, und die Verklärung
90 (dritte Abtheilung) die andere Hälfte. Diese steht eigentlich als musikalisches Kunstwerk für sich allein, wie bei Goethe der erste Theil des „Faust“.

Die Scenen, die Schumann für seine zweite Abtheilung zusammenstellte, erregen von vornherein zwei wesentliche Bedenken. Fürs Erste entziehen

sie sich, bis auf wenige Momente, der eigentlichen Mission der Musik. Diese theils prosaischen Vorgänge, theils ergrübelten Allegorien sind noch weniger musikalisch als sie poetisch sind. Wenn „Faust“ seine „letzte Reinigung“ in politischen und national-ökonomischen Unternehmungen findet, wenn er mit den herrlichen Worten aus dem ersten Theil: „Zum Augenblicke dürft' ich sagen: Verweile doch, du bist so schön“ nunmehr eine gelungene Sumpfaustrocknung begrüßt – was soll da die Musik Rechtes thun? Sodann ist der Sinn und Zusammenhang dieser herausgerissenen Scenen für ein größeres Publicum absolut unverständlich. Bekanntlich ist der zweite Theil des Goethe'schen Gedichts nur in einer dünnen Schichte unserer Gebildeten wirklich heimisch; eine Aufführung von Fragmenten daraus macht Voraussetzungen bezüglich des Zuhörers, denen die Wirklichkeit nirgends entspricht. Um einem Publicum von Musikfreunden klar zu machen, was der Dichter und der Componist damit wollten, müßte man jenen nicht nur das ganze Gedicht, sondern überdies noch einen vollständigen Commentar desselben in die Hand geben. Etwas der Allgemeinheit Unverständliches und Unerquickliches wird diese Scenenreihe, trotz ihrer schönen Einzelheiten, immerhin bleiben. Was ihren musikalischen Ausdruck betrifft, so ist er der eigenthümlich unsinnliche, rastlos grübelnde der letzten Schumann'schen Periode. Der Musiker wird sich an zahlreichen geistvollen Zügen der Rhythmik und Harmonisirung, sowie der Instrumentation erfreuen, den nicht technisch Genießenden dürften nur einzelne Momente mit unmittelbarer Wärme ergreifen; das Ganze wird ihm den Eindruck einer ernsten, edel und groß angelegten, aber erzwungenen und rhapsodischen Tondichtung machen.

Die Abtheilung beginnt mit einer überaus zarten Instrumental-Einleitung zu *Ariel's* Gesang. Diese breiten, weichen Harfen-Arpeggien, die feinen, lichten Geigenstrahlen, die darauf fallen, der süße Frieden der Melodie klingen schön aus Schumann's besseren Tagen herüber. Die Tenor-Arie selbst (Ariel) ist gezwungen und gesangwidrig, melodisches Bröckelwerk; überdies (wie seltsamerweise Manches in dieser vorwiegend declamirenden Musik) durch auffallende Declamations-Fehler entstellt. Fester gefügt tritt der Chor ein mit einem Motiv von absteigenden Viertelnoten, das wie ein matter Abglanz von dem Chor „bei der Liebe“ aus dem dritten Theil erscheint. Mit dem raschen, an *Weber* erinnernden 6/8-Tact „Thäler grünen“ belebt sich der Chor in anmuthigem Aufschwung. Jetzt beginnen mitunter schon die unpoetischen und unmusikalischen Texte: „Auge blinzt und Ohr erstaunt, Unerhörtes hört sich nicht“ u. dgl. Die Gesänge Faust's in diesen und in den folgenden Scenen der 2. Abtheilung sind überwiegend

declamatorischen Charakters, ernst und würdig, aber auch monoton und in ihrer breiten Ausführung ermüdend. Der Text zwingt hier den Faust
135 mitunter geradezu zu dociren („Ihm sinne nach und Du begreifst genauer" etc.). Die Neigung zu gesangwidrigem Satz, sowie zu gehäufter Anwendung von Synkopen macht sich in dieser Partie stark bemerkbar. Von lebendiger, phantastischer Färbung ist der Eintritt der vier „grauen Weiber": ein hüpfender 6/8-Tact. So wirksam der Satz musikalisch ist, so richtig scheint uns
140 andererseits die Bemerkung S. Bagge's, daß die „Noth", die „Sorge", die „Schuld" und der „Mangel" bleiche, schleichende Gestalten sind, die nicht hüpfen und springen wie Elfen. Faust's Antwort an die „Sorge" (*Des-dur* 4/4-Tact) mit ihrem declamatorischen Pathos hat eine frappante Aehnlichkeit mit den Sängerscenen in Wagner's „Tannhäuser". Faust's
145 Erblindung und fast alles Folgende bleibt ohne scenische Darstellung fast unverständlich. In der langen Schlußscene der 2. Abtheilung, Faust's Tod, bringt der Chor der Lemuren (namentlich von den Worten an: „Wie jung ich war") erwünschtes rhythmisches und melodisches Leben in die bisherige musikalische Dürre.
150 Der Lemurengesang ist ein abgerundetes Musikstück mit einheitlicher Haupttonart *(D-moll)*, gegen welche Mephisto's Solo in *A-moll* gleichsam den Mittelsatz bildet; durch diese formelle Rundung und Geschlossenheit nicht weniger als durch sein frisches, charakteristisches Colorit wird der Lemurenchor zur musikalischen Oase in der zweiten Abtheilung. In dem Part
155 Mephisto's vermochten wir ein diabolisches Element auch nicht entfernt wahrzunehmen; der treueste alte Diener könnte kaum anders singen. – Ein kurzer Chorsatz: „Es ist vollbracht!" schließt die Sterbescene, und damit die zweite Abtheilung in frommer, abgeklärter Stimmung.
Es folgt als dritte und letzte Abtheilung „Faust's Verklärung". Wie mit
160 einem Ruck sind wir aus nebeligem Thal emporgehoben zu der entzückendsten, sonnigen Aussicht. Wir begreifen vollkommen, daß manche geachtete Stimmen die beiden ersten Theile weit höher stellen, als diese uns erscheinen, und möglicherweise sind sie im Recht, wir im Unrecht. Aber das begreifen wir nicht, wie das Entzücken derjenigen über den dritten Theil wahrhaft
165 gefühlt sein kann, welche schon von der ersten und zweiten Abtheilung entzückt sind. Hören sie nicht den fundamentalen Unterschied zwischen diesen zwei ungleichen Hälften? Fühlen sie nicht, daß Schumann gleich mit den ersten Tacten der dritten Abtheilung („Waldung, sie schwankt heran") ein ganz anderer Mensch ist? Die Schumann'sche Faust-Verklärung steht da
170 wie eine Rafael'sche Madonna, die, von lächelnden Engelsköpfchen umringt, zum Himmel aufschwebt.

Die Aufführung der Faust-Musik entsprach allen Wünschen. Stockhausen als langentbehrter, vielverehrter Gast müssen wir zuerst nennen. Er sang die Partie des Faust in den beiden ersten, den Doctor Marianus in der dritten Abtheilung mit höchster Vollendung. Die edle Tonbildung, die Reinheit der Intonation, die Kunst des Athmens, die unübertroffene Deutlichkeit der Aussprache würden ausreichen, Stockhausen zum wahrhaften Meister des Gesanges zu stempeln. Zu diesen technischen Vorzügen treten aber noch hinzu eine hohe Intelligenz und warme poetische Empfindung, und als Product dieser Factoren ein künstlerischer Vortrag, der edler und verständnißtiefer kaum gedacht werden kann. Wenigstens in der vorliegenden Aufgabe, die zu den schwierigsten und nicht zugleich zu den dankbaren gehört. Der Glanzpunkt von Stockhausen's Leistung (wenn man bei einem so einheitlichen Kunstwerk von Glanzpunkten sprechen darf) lag in der dritten Abtheilung. Sein Doctor Marianus klang in der That wie eine Stimme aus anderer Welt, kein „Erdenrest" lastete mehr auf ihr. Das Publicum war von Stockhausen's Gesang hingerissen und erkannte wohl wie wir, daß seine Mitwirkung zu dem günstigen Erfolg der Faust-Musik ganz außerordentlich viel beigetragen habe.

Herrn Stockhausen stand Frau Dustmann in der kleineren aber nicht minder schwierigen Partie des Gretchen würdig zur Seite. Mit der warmen, leidenschaftlichen Empfindung und der dramatischen Anschaulichkeit, welche die Leistungen dieser Künstlerin auszeichnen, sang sie die Scenen Gretchens, die, fast unwillkürlich zur Mimik und Action fortreißend, gerade einer so trefflichen Darstellerin dieses Charakters keine kleine Ueberwindung auferlegt haben mögen. Das Publicum bewies durch lebhaftesten Applaus, daß es die auf eine ziemlich undankbare Aufgabe verwendete Mühe und Kunst zu würdigen verstand. Herrn Olschbauer's Mitwirkung ist überall wünschenswerth, leider schien ihm der „Ariel" sehr geringen Antheil abzugewinnen. Der verdienstvolle Herr Panzer (Mephisto) war wenig beschäftigt. Die kleineren Soli wurden von den Damen Bischof, Seeliger, Leeder, Wilt und Ottilie Hauer sehr lobenswerth ausgeführt; die beiden Letztgenannten konnten sich am meisten hervorthun. Die Chöre des „Singvereins" und das Orchester wirkten unter der energischen und umsichtigen Direction des Herrn Herbeck auf das trefflichste zusammen.

Der Saal war gedrängt voll, nur leider nicht zur rechten Zeit: die Ouverture, die erste Nummer, ja noch ein Theil der zweiten ging unter unleidlichen Störungen vor sich. Die Direction der „Gesellschaftsconcerte" hat die weise und dankenswerthe Verordnung erlassen, daß mit dem Beginn der Musik die Saalthüre geschlossen und nur zwischen den einzelnen Abtheilungen für die

Spätlinge des Kommens oder die Frühlinge des Fortgehens wieder zu öffnen sei. Diese humane Maßregel existirt auf zahlreichen großgedruckten Placaten, aber, wie es scheint, n u r auf diesen. Bei der letzten „Manfred"-Aufführung war die Unruhe der musikalischen Wanderer noch ärger. Da es nun im
215 allgemeinen üblich ist, daß ordentlich kundgemachte Gesetze auch gehalten werden, so dürfen wir die Concert-Direction wol ersuchen, ihr längst publicirtes ästhetisches Polizeigesetz wirklich zu handhaben.

Lesarten *(WA Conc. II, 275–279 unter* **Schumann's Musik zu Goethe's „Faust"***)*

2–3) (Aufgeführt ... *Ed. H.*] *entfällt*
11) berichtet,] berichtet*) *Fußnote:* *) Vergleiche S. 195.
16) unser] das
20) Die] *entfällt*
27) Schumann's] *gesperrt*
30f.) „Faust" ... Theile von] *gesperrt*
31) Dichtung, ... Ordnung.] *gesperrt*
32–39) Goethe ... bilden.] *entfällt, weiter ohne Absatz*
52) produciren".] produciren."
59) einer,] einer
65) sowol] sowohl
67) wogenden,] wogenden
67) deshalb] deßhalb
67f.) Melodie. *Absatz* Es] *ohne Absatz*
72) Gesangstelle,] Gesangstelle
77) und fließend] *entfällt*
88) wol] wohl
91f.) „Faust". *Absatz* Die] „Faust." *weiter ohne Absatz*
93) Fürs] Für's
103) Schichte] Schicht
105) Zuhörers,] Zuhörer's,
111) immerhin] immer
115) Genießenden] Interessirten
117–119) machen. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
139) richtig] zweifellos
140) andererseits ... daß] andererseits, daß
149f.) Dürre. *Absatz* Der] *ohne Absatz*

156) singen. –] singen.
159) dritte und letzte Abtheilung] *gesperrt*
169f.) steht … Rafael'sche] gleicht einer Rafael'schen
173) langentbehrter, vielverehrter] langentbehrten, vielverehrten
176) Intonation,] Intonation
187) hingerissen] ergriffen
188) ganz] *entfällt*
189f.) habe. *Absatz* Herrn] *ohne Absatz*
193) auszeichnen,] auszeichnet,
195) Charakters] Characters
196–217) Das … handhaben.] *entfällt*

Presse, 29. 12. 1863

Concerte.

Ed. H. Nach der Weihnachtspause schien ein günstiger Stern für die Zukunftsmusik aufzugehen; in zwei aufeinanderfolgenden Concerten hörten wir drei größere Compositionen von Liszt und vier dramatische Fragmente
5 von Richard Wagner. Zuerst war es das vierte „Philharmonische Concert", welches das Adagio aus Liszt's „Faust"-Symphonie brachte*). Dies Adagio, „Gretchen" überschrieben, ist der zweite von den drei Sätzen einer (Hector Berlioz gewidmeten) Symphonie, deren erster Satz „Faust" und deren dritter (Scherzo und Finale) „Mephistopheles" heißt. Ein Vocalchor über
10 die letzten acht Verse aus Goethe's zweitem Theil („Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß") schließt sich unmittelbar an.

Von Liszt's Symphonien ist diese jedenfalls die höchst intentionirte und umfangreichste; den Adepten gilt sie überhaupt als der Gipfelpunkt von Liszt's Schaffen. Der General-Agent der Zukunftsmusik in Leipzig, Herr
15 Brendel, versichert, Liszt's frühere symphonische Dichtungen, neun an der Zahl, „bezeichnen den Moment des Heranbewegens" zur „Faust"-Symphonie, womit „Liszt, ganz wie Mozart", einen „universalen Höhepunkt erreicht hat". Daß es unter solchen Umständen von hohem Interesse gewesen wäre, die Symphonie, deren einzelne Sätze überdies durch die Wiederkehr

20 *) Die übrigen mit stürmischem Beifall aufgenommenen Nummern des philharmonischen Concerts waren Mendelssohn's „Hebriden", dann die „Eroica" und „Coriolan"-Ouverture von Beethoven.

derselben Motive zur Einheit verschmolzen werden, vollständig zu hören, haben wir bereits jüngst einmal ausgesprochen. Als Gutachten einer kleinen Minorität, welche die Musik nicht ausschließlich vom Standpunkte des unmittelbaren Vergnügens aufsucht, war der Wunsch begründet; practischer dachte jedenfalls der Dirigent der Philharmonie-Concerte, indem er blos das Adagio vorführte. Konnte dieser Satz, weitaus der schönste der Symphonie, nur eine getheilte Gunst beim Publicum finden, so hätte das Ganze auch nicht einmal so viel erreicht. Vielmehr war mit hoher Wahrscheinlichkeit darauf zu zählen, der dritte Satz „Mephisto", welcher nichts Geringeres als die „Negation" darstellt und die Themen „Faust's" und „Gretchens" verhöhnt, verzerrt, verstümmelt, werde das philharmonische Publicum auf das empfindlichste verstimmen, und zur „Negation" selbst des mäßigen Beifalls hinreißen, den es dem „Gretchen"-Adagio spendete.

Letzteres ist nicht nur unter den Sätzen der „Faust"-Symphonie, sondern so ziemlich unter allen uns bekannten Orchesterstücken von Liszt das musikalisch befriedigendste, einfachste und beseelteste. Nach einigen einleitenden Tacten der Flöten und Clarinette, ertönt – blos von einer Oboe und einer Viola gespielt – das Hauptthema, dessen einfache Innigkeit manchen Hörer überrascht haben wird. Unwillkürlich fiel uns Berlioz' Bezeichnung des Hauptthemas seiner *„Symphonie fantastique"* ein: *„Simple et timide, mais d'un caractère noble et passionné,"* eine Charakteristik, an die Liszt's Gretchen-Motiv ebensosehr erinnert, als der ganze Satz an Berlioz'sche Adagios. Auch als zweites Thema erscheint, vom Streichquartett in tiefer Lage gespielt, eine füße, von zartester Empfindung geschwellte Melodie. Im weiteren Verlauf beginnt allerdings immer mehr die Phrase zu herrschen, ein abstractes Pathos, dessen geringen musikalischen Inhalt neue, zum Theil blendende Orchester-Effecte beschönigen müssen. So z. B. die gleichsam als Mittelsatz erscheinende Melodie der Violoncelle, über welche leise die gedämpften Violinen tremoliren und drei Flöten triolenweis in Dreiklängen auf- und niederschweben. Daß es an reichlichen Harfen-Arpeggien nicht fehlt, an leisen Beckenschlägen, an häufigem Tactwechsel u. dgl., muß sich bei Liszt wol von selbst verstehen. Die Bemühung des Componisten, gerade diesen Satz so zart und einheitlich als möglich zu gestalten, ist unleugbar, man wird nirgends geradezu verletzt und aus der Stimmung gerissen. Eine einzige Stelle möchten wir ausnehmen, es ist das die Melodie plötzlich unterbrechende, unmotivirte Reißen und Rupfen der Geigen (S. 142 der Partitur), das wir für eine höhnische Neckerei des über den Gartenzaun hereingrinsenden Mephisto hielten, bis wir durch bevollmächtigte Adepten erfuhren, es sei damit Gretchen's Blumen-Orakel: „Er liebt mich, liebt mich nicht,"

gemeint. So süß und sangbar die Themen, so edel beinahe die ganze Haltung des Stückes, so glänzend endlich die Instrumentirung desselben ist – volle künstlerische Befriedigung gewährt es nicht. Nirgends begegnet uns wahrhaft schöpferische Kraft, große, ursprüngliche Erfindung: man halte das einfachste Stück von Beethoven dagegen. Daß Berlioz durchweg als Unterlage durchschimmert, haben wir erwähnt. Die seltsam gemischte Empfindung, mit welcher wir jederzeit Liszt'sche Symphonien hörten, kam uns diesmal kräftiger als je zum Bewußtsein: die erhöhten Vorzüge des Gretchen-Adagio vor allen andern Liszt'schen Symphonien erhöhen auch das Bedauern, „trotz alledem und alledem" einer im Kern unproductiven Natur gegenüberzustehen.

Es hat etwas Tragisches, einen Mann von blendendem Geist, von zarter und lebhafter Empfindung, von ungewöhnlichem Kunstgeschick, gleichsam an der Schwelle des Tempels umherirren zu sehen, dem Eingang nahe und näher kommend, und doch unfähig, uns jemals in das Innere selbst einzuführen.

Wenn übrigens irgend etwas geeignet war, uns die Schönheiten „Gretchens" heller und ihre Fehler verzeihlicher erscheinen zu lassen, so war dies die Aufführung einiger Wagner'scher Orchesterstücke am folgenden Tag. Mit all seiner musivischen und verschwimmenden Form, seinem ariosen, nicht symphonistischen Verlauf, mit all seinen gekünstelten Aeußerlichkeiten erscheint Liszt's „Gretchen" noch wie ein Mozart'sches Werk neben den Entreactes aus „Tristan und Isolde" und der Ouverture zu den „Meistersängern". Diese Compositionen R. Wagner's, nebst seinem „Schusterlied des Hanns Sachs", wurden unter Leitung des Componisten in einem großen Concert aufgeführt, das der Pianist Herr Karl Tausig am 27. d. M. im Redoutensaale gab.

Weber's „Freischütz"-Ouverture eröffnete das Concert, und mit ihr hatte der Dirigent Wagner den Componisten Wagner einzuführen. Und ein trefflicher Dirigent ist der Mann, ein Dirigent voll Geist und Feuer, der bei den Proben mit Stimme, Händen und Füßen wie ein kühner Officier seine Compagnie mit sich fortreißt, und richtig auch die Schanze erstürmt. Wir möchten nicht behaupten, daß all die Schönheitsmittel, welche Wagner zur Verjüngung eines innerlich so jugendlichen und kerngesunden Tonstücks anwendete, nothwendig seien; allein wohlthuend war es doch, die meist in gleichmäßigem Schlendrian herabgespielte „Freischütz"-Ouverture einmal mit neuem Schwung und überaus feiner Nuancirung vortragen zu hören. Das allmälige Anschwellen und Abnehmen des Hornsatzes in der Einleitung, das etwas zurückgehaltene Zeitmaß der Gesangstelle im Allegro, das breite Ausklingen der beiden Ferma-

ten vor dem Schlußsatz (nichts Dürftigeres als zu kurze Fermaten!) waren von schönster Wirkung. Nun folgten von Wagner's Compositionen das „Vorspiel" und der „Schlußsatz" zu „Tristan und Isolde" – eine trostlose Musik, wenn überhaupt eine. Im Vorspiel wird ein winselndes Motiv von fünf Noten
105 in „unendlichem" Verlauf fortgesetzt, d. h. bald höher, bald tiefer, bald von diesem, bald von jenem Instrument wiederholt, ohne irgend einen Gegensatz oder Ruhepunkt. Dies chromatische Gewimmer mit seinen unaufhörlichen verminderten Septimen-Accorden und dem überreizten Sinnenkitzel seiner Instrumentirung bereitete uns eine ungemeine Nervenpein. Vermag man es,
110 von diesem Eindruck zu abstrahiren und ruhig zu prüfen, so findet man das Stück einfach langweilig. Dasselbe gilt von dem rauschenderen, aber musikalisch ebenso verarmten Schlußsatz („Verklärung").

Wir fanden darin nichts als die treue Musik-Uebersetzung des poetischen Bombastes, welchen Wagner den beiden Liebesleuten in den Mund legt,
115 und der in folgenden Schlußworten gipfelt:

„Liebe, heiligstes Beben,
Wonne-hehrstes Weben
Nie-Wieder-Erwachens wahnlos,
Hold bewußter Wunsch!"

120 Es folgte (aus den „Meistersängern") das „Lied des Hanns Sachs bei der Arbeit."*)

Wir hatten nach den Orchester-Fragmenten mit einiger Sehnsucht auf dies Lied gewartet, – ist doch der Musik Wagner's das Wort ein unentbehrlicher Führer, und war doch von einem Liedchen, das der Handwerksmann

125 *) Die erste Strophe dieses schönen Liedes lautet:

„Jerum, Jerum! Halla halla he!
Oho! Trallalei! o he!
Als Eva aus dem Paradies
Von Gott dem Herrn verstoßen,
130 Gar schuf ihr Schmerz der harte Kies
An ihrem Fuß, dem bloßen.
Das jammerte den Herrn,
Ihr Füßchen hatt' er gern;
Und seinem Engel rief er zu:
135 Da, mach' der armen Sünderin Schuh,
Und da der Adam, wie ich seh',
An Steinen dort sich stößt die Zeh',
Daß recht fortan
Er wandern kann,
140 So miß' dem auch Stiefeln an!"

bei seiner Arbeit singt, etwas anspruchlos Gemüthliches zu erwarten. Arge Täuschung!

Unser guter Schuster beginnt mit einem Aufschrei über dröhnenden Posaunen-Accorden – ein Kannibale, der sich an einem zu heißgesottenen Stück Menschenfleisch das Maul verbrannt hat, könnte nicht anders componirt werden. Wir bedauerten Herrn Mayerhofer, der diese melodischen Brocken durch einen Wust lästiger Instrumentirung unversehrt durchzutragen hatte. Daß Wagner keinen Humor hat, schien uns von einem Componisten von vornherein wahrscheinlich, als dessen Lebenselement wir bisher das Pathos und meist das trockenste Pathos kannten. Das „Schusterlied“ und die Ouverture zu den „Meistersängern“ läßt über diesen Mangel kaum mehr einen Zweifel übrig. Dieses schwerfällige Spectakelstück, ein Bild deutschen Bürger- und Familienlebens, die Ouverture zu einer komischen Oper? Manche unerquickliche Compositionen, besonders der weimar'schen Schule, nöthigen wenigstens zu der bedingten Anerkennung, sie seien in ihrer Art „geistreich“ und „interessant“. Kann aber irgend ein Mensch von gesunden Sinnen Wagner's „Meistersänger“-Ouverture auch nur dieses Lob spenden; kann er so unverblümt Häßliches und sich selbst Widersprechendes noch geistreich oder interessant finden?*)

Der Concertgeber, Herr Tausig, stand neben R. Wagner natürlich etwas im Hintergrund; uns war sein Erscheinen jedesmal ein Labsal. Die Virtuosität dieses jungen Pianisten dürfte gegenwärtig kaum irgendwo ihresgleichen haben, sie ist nach jeder Richtung hin staunenswürdig. Das Ueberreizte und unschöne Heftige seines Vortrages, das uns früher Tausig's Virtuosität mitunter verleidet hat, scheint sich jetzt wohlthuend gemildert zu haben, wenigstens erschien in den weiten Räumen des Redoutensaals sein Anschlag nicht zu gewaltsam. Wir würden uns herzlich freuen, wenn dies ungewöhnliche Talent wirklich in das Stadium der Abklärung und schönen Reife getreten wäre.

Die Compositionen, die Herr Tausig vortrug, waren Liszt's *Es-dur*-Concert Nr. 1 und dessen Capriccio über „die Ruinen von Athen“, Stücke, in

*) Wie den Instrumentalstücken aus „Tristan“, so war auch der Ouverture zu den „Meistersängern“ ein vollständiges Programm beigegeben. In letzterer sollen wir nicht nur alles Erdenkliche sehen, was die Leute thun, sondern auch was sie tragen, z. B. „die *Leges tabulaturae*“, „das Banner mit dem Bildniß des harfespielenden Königs David“ etc. Und doch findet R. Wagner, der vor Liszt's Symphonien in den Programm-Musiken (auch in Berlioz' „Romeo“) „eine höchst unerquickliche Erscheinung“ sah, es „drollig“, wenn er selbst „gerade mit unter die Programm-Musiker gezählt und mit ihnen in Einen Topf geworfen wird“. – (R. Wagner's Brief über Liszt's symphonische Dichtungen. Leipzig 1857. – S. 24.)

180 denen bei großer Bizarrerie und Aeußerlichkeit doch viel Geist steckt. Wenn nichts anders, so bleiben sie merkwürdige Monumente für die Höhe der Claviervirtuosität in unserer Zeit.

Nach den Wagner'schen Stücken genossen wir mit doppelter Freude eine neue Composition von Brahms, welche am selben Tag in Hellmesberger's 185 Quartett-Soirée vorgeführt wurde. Es ist dies ein Sextett für zwei Violinen, zwei Bratschen und zwei Violoncells (*op.* 18). Wir zählen diese Composition nicht nur zu den besten von Brahms, sondern überhaupt zu dem Schönsten, was die neuere Kammermusik hervorgebracht hat. Namentlich der erste Satz ist von ursprünglichster Frische der Erfindung, von Anfang bis zu Ende 190 melodiös, durchsichtig, meisterhaft in Form und Ausführung. Das ganze Sextett ist einfach und anmuthig gehalten, in jener klaren, leichtbewegten, innerlich glücklichsten Stimmung, welche so gewinnend aus Brahms' *D-dur*-Serenade klingt. Solche Compositionen sind in ihrer liebenswürdigen Bescheidenheit eigentlich die beste Kritik und Replik auf die Großthaten der 195 Zukunftsmusik. Brahms ist eben durch und durch Musiker, während man von Wagner oder Liszt sagen könnte, was Plutarch von Damon, dem Musiklehrer des Perikles, berichtet: „Er war ein Sophist ersten Ranges, und scheint sich hinter den Namen der Musik versteckt zu haben."

Das Brahms'sche Sextett wurde von Hellmesberger und seinen 200 Genossen außerordentlich schön gespielt, und gefiel so sehr, daß man den widerstrebenden Componisten schon nach dem zweiten Satze, also gleichsam bei offener Scene, stürmisch hervorrief. Mendelssohn's *H-moll*-Quartett (*op.* 3), ein Jugendwerk von frühreifer Geschicklichkeit, aber geringem musikalischen Fonds, fiel nach dem Sextett etwas ab, obwol Fräulein Hen-205 riette Fritz den Clavierpart mit großer Geläufigkeit und Correctheit spielte. Beethoven's sogenanntes „Harfen-Quartett" *(Es-dur)* machte den Beschluß.

Weniger glücklich war Herr Ferdinand Laub mit seiner vorletzten Quartett-Soirée. Das als Novität vorgeführte Streichquartett von R. Würst in 210 Berlin machte keinen Eindruck, und konnte ihn auch nicht machen. Von geschickter Hand gesetzt, aber ohne Begeisterung empfangen, ohne Originalität geschaffen, gehört das Quartett vollständig in die Classe der achtbaren, aber überflüssigen Musik. Wir kennen Herrn Würst aus Bagge's Musikzeitung als kenntnißreichen Musikschriftsteller; er wäre nicht der Erste, der 215 technische Einsicht und geläuterten Geschmack mit productiver Kraft verwechselte.

Ein stark veraltetes, selbstgefällig sich putzendes Doppel-Quartett von Spohr (bei welchem fast immer vier Instrumente überflüssig) vermochte

kaum mehr zu erwärmen, als die Würst'sche Novität. Die Ehre des Abends
220 rettete Beethoven's allbekannte, einfache *F-dur*-Sonate (*op.* 24), deren jugendliche Frische unter den Händen Laub's und Epstein's so entzükkend aufblühte, daß der Beifall darüber gar kein Ende nahm.

Lesarten (*WA Conc. II, 292–296 unter* **Orchestercompositionen von Lißt und Wagner. Concert von Tausig**)

Liszt] Lißt *grundsätzlich*

1–2) **Concerte.** *Ed. H.*] **Orchestercompositionen von Lißt und Wagner. Concert von Tausig.**

5f) Zuerst … brachte*).] Das vierte „Philharmonische Concert" brachte das Adagio aus Lißt's „Faust"-Symphonie.

26) practischer] praktischer

32) „Faust's"] „Fausts"

34) empfindlichste] Empfindlichste

35f.) spendete. *Absatz* Letzteres] *ohne Absatz*

42) *fantastique"*] *phantastique"*

43) *passionné,"*] *passionné",*

54) wol] wohl

61) Gretchen's] Gretchens

61) nicht,"] nicht",

71–73) gegenüberzustehen. *Absatz* Es] *ohne Absatz*

86) Hanns] Hans

87) am 27. d. M.] *entfällt*

88f.) gab. *Absatz* Weber's] *ohne Absatz*

95) Tonstücks] Tonstückes

112f.) („Verklärung"). *Absatz* Wir] *ohne Absatz*

118) wahnlos,] wahnlos

119) Wunsch!"] Wunsch"!

120f.) Arbeit."*)] Arbeit".*)

120–122) Arbeit."*) *Absatz* Wir] *ohne Absatz*

140) an!"] an"!

142f.) Täuschung! *Absatz* Unser] *ohne Absatz*

152) Spectakelstück, … Familienlebens,] *entfällt*

160) Wagner] Wagner,

164) unschöne] unschön

165) mitunter] *entfällt*
166) Redoutensaals] Redoutensaales
169f.) wäre. *Absatz* Die] *ohne Absatz*
186) (*op.* 18).] (*B-dur op.* 18).
197) Ranges,] Rangs,
198) haben."] haben".
199–222) Das ... nahm.] *entfällt*

Oesterreichische Wochenschrift 1863, S. 78 ff.

Musikalische Litteratur.

Moriz Fürstenau: „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen." 2 Bände. Dresden, bei Rudolf Kuntze. 1861, 1862.

H. M. Schletterer: „Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit." Augsburg 1863.

Ed. H. Auf dem Gebiete musikalischer Geschichtsforschung und Geschichtsschreibung herrscht seit einiger Zeit eine erfreuliche Rührigkeit. Sie macht sich nicht bloß durch die beträchtliche Anzahl und den Umfang der einschlägigen Novitäten bemerkbar, sondern gewinnt auch durch ihre solide, ernste Richtung unsere ganze Theilnahme. Im Rückschlag gegen jene Geschichtsschreibung, die namentlich unter Brendel und Genossen eine zeitlang sich breitmachte, gegen jene willkürliche und oberflächliche Zurechtmachung der Geschichte, welche den Mangel an positiven Kenntnissen durch „geistreiche" Gesichtspunkte und den Höllenzwang Hegel'scher Kategorieen zu ersetzen trachtet, tritt gegenwärtig ein bewußteres Streben nach gründlicher, redlicher Erforschung eines abgegrenzten Gebietes zu Tage. Die Ueberzeugung, daß es viel schwerer und verdienstlicher sei, einen sei es noch so engen Kreis der Musikgeschichte wirklich zu durchforschen, als die ganze sich willkürlich zu construiren, scheint Oberhand zu gewinnen und spricht sich in einer Anzahl neuerer Publicationen vortheilhaft aus.

Fürstenau's Buch: „Zur Geschichte der Musik und des Theaters in Sachsen" nimmt unter den neuesten musikhistorischen Schriften eine rühmliche Stelle ein. Der Verfasser, königlich sächsischer Kammermusicus, war in der bevorzugten Lage, ein reiches und bisher fast unbenütztes archivalisches Material benützen zu können. Jedem in der Geschichte der Musik auch nur oberflächlich Bewanderten ist der hohe Rang bekannt, welchen

D r e s d e n zu Ende des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in musikalischen Dingen einnahm. War Dresden eine zeitlang überhaupt der Mittelpunkt des deutschen Bühnenwesens, so hat es zur Zeit des höchsten Flores seiner italienischen Oper in musikalischen Dingen sogar Wien überflügelt. Der Verfasser verwendet die gleiche Aufmerksamkeit auf das T h e a - t e r und die kurfürstliche C a p e l l m u s i k in Dresden und entwickelt die Geschichte beider Institute in fortwährendem wechselseitigem Zusammenhang. Seine Darstellungsweise ist einfach und schmucklos, rein fachlich. Der Verfasser leistet damit der Sache und dem Leser unzweifelhaft einen Dienst und hatte kaum nöthig, sich in der Vorrede deßhalb zu entschuldigen. Wünschenswerth wäre es nur gewesen, daß er der ästhetischen Kritik etwas mehr Raum gegönnt hätte. Mit wenigen unbedeutenden Ausnahmen begnügt sich Fürstenau zu erzählen, vermeidet es zu urtheilen. Damit hängt ein zweiter Wunsch zusammen, den wir in dieser schätzbaren Arbeit unerfüllt finden: das Werk wäre nämlich durch die Beigabe einiger N o t e n b e i s p i e l e noch weit nützlicher geworden. Wo von älteren, fast unbekannten und schwer zugänglichen Compositionen gesprochen ist, vermißt man schwer die Illustration des Gesagten durch einige schlagende, sei es auch kurze Beispiele. Es ist dies ein Mangel, der in diesem und ähnlichen Werken wohl ungetheilt den V e r l e g e r n zu Last fällt, welche fürchten durch Notenbeispiele das Werk zu voluminös zu machen. Der Verfasser ist zu sehr Musiker, um diesen Wunsch nicht eben so sehnlich zu hegen als wir, er stellt daher das nachträgliche Erscheinen einer eigenen musikalischen Beilage in Aussicht. Sie wird uns eben so willkommen sein als der noch ausständige dritte und letzte Band, welcher die Musik- und Theatergeschichte Dresdens bis auf die neueste Zeit weiterführen soll. Der erste Band beginnt mit der Regierungsperiode des Kurfürsten Johann Georg II. (1656 bis 1680), unter welchem Dresden zuerst als ein Sammelpunkt berühmter Musiker erscheint. Es folgt Johann Georg III. (1680 bis 1691), mit ihm die eigentliche Gründung der italienischen Oper, die sporadische Pflege französischer und deutscher Komödien (V e l t h e r). Ueber die kurze Regierungszeit Johann Georg IV. wird rasch zu Friedrich August I. und Friedrich August II. übergegangen, denen der ganze zweite Band des Fürstenau'schen Werkes gewidmet ist. Hier bietet sich der interessanteste Stoff: die italienische Oper unter der Doppelherrschaft von H a s s e und der F a u s t i n a, das deutsche Schauspiel unter der N e u b e r i n. Der Band schließt mit dem Tode Friedrich Augusts II. und der Auflösung der italienischen Oper (1763). Jedem einigermaßen wichtigen Abschnitt ist ein vollständiges Verzeichniß sämmtlicher in der betreffenden Periode angestellt gewesenen Bühnen- und Capellmitglieder, mit Angabe ih-

rer Besoldungen etc. beigegeben. Weitere dankenswerthe Beilagen sind eine Abbildung des Dresdener Opernhauses (Zuschauerraum und Bühne vom Jahre 1664) und einige alte Komödienzettel.

Eine überaus fleißige und gewissenhafte Arbeit ist auch das zweite uns vorliegende Buch: Schletterers „Deutsches Singspiel". Dem Werke von M. Fürstenau steht es allerdings nach, und zwar hauptsächlich dadurch, daß Schletterer sich den Plan und die Grenzen seiner Arbeit nicht so genau festgesteckt hat als Fürstenau. Des letzteren Buch über Theater und Musik in Dresden besitzt einen Hauptvorzug in der Strenge, mit welcher an dem eigentlichen Gegenstand festgehalten und jede Grenzüberschreitung vermieden ist. Schletterer hingegen läßt sich in der ersten Hälfte seines Werkes so tief mit den geistlichen Schauspielen des Mittelalters, den Fastnachtsspielen, überhaupt mit den Anfängen der dramatischen Kunst ein – welche die Musik doch nur sehr entfernt berühren – daß es fast den Anschein hat, er wolle ein Handbuch der Geschichte des Theaterwesens überhaupt geben. Dann erzählt er ausführlich die Entstehung und das erste Aufblühen der Oper in Italien u. dgl.

Der Verfasser sagt in dem – übrigens sehr bescheiden auftretenden – Vorwort, es sei ihm „aus einem gedrängten, kurzen, für eine Zeitschrift bestimmten Aufsatz ein dickleibiges Buch geworden". Uns hat das Buch beinahe den entgegengesetzten Eindruck gemacht: als wäre es anfangs auf ein höchst detaillirtes, umfangreiches Werk abgesehen gewesen, das im weiteren Verlauf immer gedrängter und flüchtiger wird, so daß die beiden Schlußcapitel (von Dittersdorf und Mozart bis auf unsere Zeit) in der That einem rasch hingeworfenen Journalartikel gleichen. Und doch ist gerade diese von Schletterer sehr stiefmütterlich bedachte Periode die Blüthezeit des eigentlichen Singspieles. Auch hatten wir hier, wo die historische Forschung weniger zu thun findet, auf ein bedeutenderes Hervortreten des ästhetischen Urtheiles gehofft. In diesem Punkte erweist sich der Verfasser ziemlich schwach; was er über die Singspiele von Dittersdorf, Schenk, Weigel, W. Müller sagt, ist kaum mehr als ganz allgemeines, sehr enthusiastisch gefärbtes Lob. Ein charakterisirendes Eingehen auf die Individualität jedes dieser Componisten vermissen wir gänzlich. Ueberdies scheint uns der Verfasser in seiner Vorliebe für alles Deutsche gegenüber dem Auslande und in seinem Lobe des Alten auf Unkosten des Neuen zu weit zu gehen.

Wer so geistlose und abgeschmackte Dinge wie Zumstegs „Geisterinsel" und „Pfauenfest" als „reizende Opern" feiert, hat mindestens kein Recht, ein glänzendes Talent wie Offenbach mit dem Ausspruch abzufertigen: „Diese Sachen von Monsieur Offenbach seien in Wirklichkeit nichts anderes

als widerliche musikalische Zoten, eine Musik, der der Stempel der Gemeinheit und Niederträchtigkeit aufgedrückt ist" u. s. w. In ähnlicher Gereiztheit wird noch am Schluß Meyerbeer und Richard Wagner eins versetzt, die doch mit dem „Singspiel" nicht das Mindeste zu thun haben. Die Unsicherheit des Begriffes „Singspiel" ist dem Verfasser oft unbequem und der logischen Klarheit seines Urtheiles oft nachtheilig geworden. Die Gattung des „Singspieles" hat in der Kunstgeschichte keine scharfen Grenzen. Die historische Bedeutung des Wortes fällt nicht immer mit unserer ästhetischen Terminologie zusammen.

Wir verstehen heutzutage unter Singspiel gewöhnlich ein musikalisches Drama meist aus dem Stoffgebiete des Lustspieles, der Posse, des bürgerlichen Rührstückes, in welchem der gesprochene Dialog einen bedeutenden Raum neben der Musik ausfüllt, während diese sich meist in kleineren, knapperen Formen bewegt. Historisch war aber der Begriff ein viel weiterer. Unter Singspiel verstand man zur Zeit als die italienische Oper in Deutschland im Flor oder doch in der Nachblüthe war, die deutsche Oper überhaupt. Ernste deutsche Opern, wie Schweitzers „Alceste" u. dgl. wurden Singspiele genannt. „Oper *par excellence* hieß nur die italienische. In den Schriften Gottscheds, Lessings und Wielands kann man diese Unterscheidung fast durchgehends wahrnehmen. Erst nachdem in Deutschland die deutsche Oper ihr gutes Recht nicht nur neben der italienischen erobert, sondern sich an die Stelle derselben gesetzt hatte, verschwand die Bezeichnung Singspiel und machte dem romanischen Ausdruck Oper Platz. Stücke von dem Umfang und Stil des Mozart'schen Singspiels „Die Entführung aus dem Serail" wurden zwanzig Jahre nachher „komische Opern" genannt. Die Unsicherheit, ob die gesammte komische Oper der Deutschen und wie viel außerdem von der ernsten in die „Geschichte des Singspiels" einzubeziehen sei, macht sich in dem letzten Dritttheil des Buches mitunter bemerkbar. Der Verfasser verweist die „Zauberflöte" (von Mozart selbst „Singspiel" genannt) unter die „großen Opern" und Lortzings Werke sämmtlich unter die „Singspiele", obgleich sie den Titel „Opern" führen. Das ist, da der Verfasser ein präcise Definition schuldig bleibt, reine Willkürlichkeit.

Haben wir unsere Bedenken gegen Schletterers Buch nicht verschwiegen, so sind wir doch weit entfernt, das Verdienst desselben zu verkennen. Und zwar setzen wir das Verdienst in die selbstständigen Forschungen, welche der Verfasser über die Anfänge der deutschen Oper, namentlich in der so wichtigen Hamburger Periode unternommen hat. Die Ergebnisse dieser Forschungen, bestehend in einzelnen historischen nachweisen, in ziemlich

reichhaltigen Verzeichnissen von deutschen Opernaufführungen im 17. und 18. Jahrhundert, endlich in einigen Textbüchern von alten Passions- und Fastnachtsspielen, Hoffestlichkeiten u. dgl. sind in den Beilagen mitgetheilt. Diese Anmerkungen und Beilagen bilden die zweite, größere und unseres Erachtens wichtigere Hälfte des Buches. Einen bedauerlichen Mangel theilt Schletterers Buch mit dem früher besprochenen von Fürstenau: es bringt keine Notenbeispiele. Der Verfasser bedauert dies in der Vorrede selbst, läßt daher keinen Zweifel übrig, daß auch hier die übliche Verleger-Engherzigkeit ein schätzbares Werk um die Hälfte seines praktischen Nutzens gebracht hat. Ausgestattet sind übrigens beide Bücher auf das beste.

Vom Musikalisch-Langweiligen. Eduard Hanslick und der Ennui im 19. Jahrhundert

Am 22. 6. 1852 erscheint in der *Carinthia* ein Brief von Eduard Hanslick an seine Klagenfurter Gönnerin Karoline von Moro (Näheres in Hanslick-Schriften, I,2). Hanslick bestätigt zunächst Frau von Moros Lobpreis der kulturellen Vorteile in der Großstadt, fügt dann aber hinzu:

„Das menschliche Ohr ist ein zart', empfindlich Ding. Nicht bloß was es hört, ist wichtig, sondern auch noch mehr, was es n i c h t hört. Alles aber, was in einer großen Stadt von Früh bis Abend vorgeht, ist eine stete Peinigung des Gehörs. Dieß unaufhörliche Rasseln, Stampfen, Schreien, Klirren, Summen, Pfeifen, von dem man sich nur durch eigene Wahrnehmung einen Begriff machen kann, wirkt höchst bedauerlich auf die Entwicklung und Erhaltung des musikalischen Gehörs. [...] *Der Gehörnerv, unausgesetzt den heftigsten und disparatesten Schalleindrücken preisgegeben, stumpft ab, verliert die Feinheit, Reinheit und Freudigkeit des Hörens. Das beste Concert kann oft kaum heilen, was der Lärm des Tages uns zu Leide thut. Der immer zunehmende Instrumentallärm, das immer angestrengtere Schreien der Stimmen in den modernen Opern findet zum Theil eine giltige Begründung in der fortschreitenden Abstumpfung des Gehörs. Bei der fabelhaft anwachsenden Population und Verkehrsthätigkeit in Weltstädten ist es begreiflich, daß noch unsere Großältern ein viel feineres Ohr hatten, als wir. Eine Instrumentirung, welche vor 50 Jahren für lärmend galt, ist u n s oft zu schwach, und die feinen maßvollen Tonverhältnisse, welche vordem alle Hörer entzückten, machen auf uns, im Wortverstande, keinen ‚Eindruck' mehr. Unsere Gehörsnerven müssen g e p a c k t werden, und der Lärm eines M e y e r b e e r, H a l e v y, V e r d i etc., so sehr er künstlerisch verwerflich erscheint, hat zum Theil unbestreitbar seinen physiologischen Grund.* [...] *Das Ohr des Städters ist demoralisirt und barricadirt, wer nicht mit Ophykleiden oder Kanonen anklopft, wird gar nicht vorgelassen.“* (Hanslick-Schriften, I,2, S. 191f.).

Hanslicks Text ist ein sehr guter Beleg dafür, dass man die Zusammenhänge zwischen dem Fortschritt in der Musik und in der Technik, der Entwicklung der modernen Großstadt und der subjektiven Wahrnehmung dieser Phänomene schon früh erkennen konnte.

Zunächst deutet hier begrifflich wenig auf das Phänomen der Langeweile hin, doch zeigt Hanslicks intensives Eingehen auf die Idylle des Landlebens, dass er einem fortschrittsorientierten Konzept, wie es Wagners Mu-

sik eignet und dem er in seinem berühmten Tannhäuseraufsatz von 1846 noch gehuldigt hatte, bereits skeptisch gegenüberstand. Denn der Zwang zum immer Neuen ist für ihn gleichzeitig ein Stigma der modernen Industriegesellschaft und der Großstadt. Verharren auf dem Alten hat dagegen Langeweile beim Hörer zur Folge, der der Komponist mit Sensationen begegnen muss. Dass dies eine gesamteuropäische Erscheinung zu dieser Zeit war, hat Walter Benjamin in seinem berühmten *Passagen-Werk* anhand der Großstadt Paris darlegen wollen. Die dazu überlieferten Skizzen können immerhin als theoretisches Versatzstück und Grundlage zu einem Versuch über die Langeweile in der Musik dienen (Benjamin 1983, vgl. dazu Susan Buck-Morss 1993, sowie die sozialgeschichtliche Abhandlung über das Thema Langeweile von Martina Kessel, 2001; der vielversprechende neuere Titel von Christiane Tewinkel, *Bin ich normal, wenn ich mich im Konzert langweile?*, 2004, beschäftigt sich eigentlich mit anderen Themen als der Langeweile; ein musikwissenschaftlicher Beitrag zu diesem Thema fehlt also noch).

An verschiedenen thematischen Schwerpunkten orientiert (Baudelaire, die Pariser Passagen und die Ausstellung von Waren, Weltausstellungen im 19. Jahrhundert, Grandeville, Gesellschaftstheorien des 19. Jahrhunderts) sammelte Benjamin Zitate, Bilder und eigene Gedankensplitter, um Phänomene wie die Langeweile und das zerstreute Bewusstsein im Zeitalter der immergleichen Arbeit in den Fabriken mit kulturellen Erscheinungen zu korrelieren. Zentraler Schnittpunkt ist Paris als Hauptstadt des 19. Jahrhunderts und bei Baudelaire gefundene Motive wie: der Spieler, der Flaneur, der Dandy, der Wartende, der Spleen, das Morbide. Dazu treten Einzelbeobachtungen und Vernetzungen: etwa mit Nietzsches Ausführungen über die Wiederkehr des Immergleichen, dem Trend der Schildkrötenmode in Paris, der Entwicklung der neuen Massenmedien: Zeitung, Fotografie, Film, um letztlich geschichtliche Konsequenzen, die sich daraus auch für das 20. Jahrhundert ergaben, zu erklären. Zur Langeweile gehört auch das gespannte Warten auf Schocks bzw. die bewusst eingefügten Schocks in den Künsten. Als solche konnte man dann auch geschichtliche Ereignisse wie Revolutionen oder Kriege erfahren, die dann enthusiastisch als Befreiung von der Langeweile erlebt wurden. Die Sensationsgier, die mit der Langeweile einherging, wurde zum Teil durch das neue Massenmedium Zeitung befriedigt, deren Aufmachung auf den zerstreuten Blick des Lesers nach und nach eingerichtet wurde. Mit ausgelöst wurde dieses als Krankheit wahrgenommene Zeitempfinden, das, anders als die heutige Bedeutung es meint, gepaart ist mit Weltschmerz und Lebensunlust und das auch in bürgerlichen Kreisen

um sich griff, von der politischen Restauration. Bereits in den 1840er Jahren wurde die Langeweile als Epidemie empfunden.

Dazu notiert Benjamin die Episode vom berühmten Komiker Deburau, der eines Tages, an dieser Krankheit leidend, zu einem Nervenarzt kam und ihm die Symptome schilderte: *„Ihnen fehlt nichts*, [...] *Sie müßten nur ausspannen, etwas für ihre Zerstreuung tun. Gehen Sie einen Abend zu Deburau und Sie werden das Leben gleich anders ansehen.“ „Ach lieber Herr, antwortete der Patient, ich bin Deburau“* (Benjamin 1983, Bd. 1, S. 165; mit dem gleichen Phänomen beschäftigte sich übrigens zeitgleich in den 1930er Jahren der mit der Frankfurter Schule, insbesondere Adorno sehr verbundene Siegfried Kracauer in seiner Offenbach-Monographie, Kracauer 1994, Erstedition 1937; auch er beschreibt ähnliche Phänomene wie Benjamin und greift auf dieselbe Episode mit Deburau zurück, S. 99; unklar ist, wer den Beleg zuerst entdeckt hat).

Ohne weiteres kann man die Befunde auch auf Wien als Hauptstadt der Musik im 19. Jahrhundert übertragen. Ein zentraler Ort, das Phänomen zu studieren, ist das Kaffeehaus (vgl. dazu den Aufsatz in Hanslick-Schriften I,3 mit dem Blickpunkt Kaffeehaus und Zeitungsleser: *Vom Kaffeehaus zum Katheder. Hanslicks Musikfeuilletons in der „Presse“ und das Studium der Musikgeschichte*, Hanslick-Schriften, I,3, S. 333-369). Im Kaffeehaus treffen sich alle, die an der Jahrhundertkrankheit leiden, zur Zerstreuung, zum Spiel, um die Zeit tot zu schlagen mit der Lektüre unzähliger Zeitungen. Auch hier kommt es zu einer Ansammlung von „Spleens“, und über Morbidität in Wien braucht man nicht eigens zu sprechen.

Parallelen bietet die gesamteuropäische Kulturgeschichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in vielerlei Facetten, nachlesbar in den literarischen Werken von Büchner, Fontane, Proust, Strindberg, Tolstoi, Tschechow oder Zola.

Ein drastisches Beispiel, bei dem gelangweiltes Musikhören, einhergehend mit Zerstreuung, Spielertum, Voyeurismus und Antisemitismus schließlich in Aggression mündet, das genau in Wien spielt und dortige Verhältnisse um die Jahrhundertwende spiegelt, ist Arthur Schnitzlers *Leutnant Gustl*.

Zu Beginn dieser Novelle, die in der Weihnachtsausgabe der *Neuen Freien Presse* des Jahres 1900 zuerst veröffentlicht wurde und Schnitzler das Offizierspatent kostete, geht es um die Beschreibung einer Konzertsituation, die Gustl miterlebt, ohne daran richtig teilhaben zu können. Er muss erkennen, dass er für das wahre Musikhören zu ungebildet ist. Anstatt sich auf musikalische Strukturen zu konzentrieren, schaut er auf die Uhr, schweift ständig in Gedanken ab, beobachtet Leute, erinnert sich an vergangene Situationen,

projiziert seine eigene Unzufriedenheit auf Mithörer, seiner Meinung nach zum Großteil Juden, und führt mit etwaigen Konkurrenten bereits Augenduelle durch. Logische Konsequenz aus dieser im „inneren Monolog" dargestellten Situation ist dann der aggressive Zwischenfall mit dem Bäcker im Foyer, der als Satisfaktionsunfähiger Gustl zu einem nächtlichen Rundgang durch Wien mit der Absicht zum Selbstmord zu zwingen scheint. Wie ein Spiegelbild oder eine Analyse der Situation vor dem 1. Weltkrieg mit allen Spannungen und der anschließend zunächst freudigst begrüßten Entladung erscheint dieser Konzertbericht, er bestätigt die im Zusammenhang mit Hanslick und Benjamin gemachten Beobachtungen und nur gelegentlich erfährt der Leser, dass es um Musik geht.

Als eigene ästhetische Kategorie taucht das Thema Langeweile in Hanslicks *Vom Musikalisch Schönen* von 1854 noch gar nicht auf. Es geht ihm ja um eine Polemik gegen die Gefühlsästhetik und das „pathologische Hören", ein Plädoyer für eine musikalische Spezialästhetik im Sinne von Lessings Laokoon-Entwurf. Freilich beschreibt er im zweiten Kapitel, wie er sich Musikhören vorstellt, nämlich als analytisches Hören der innermusikalischen Strukturen.

An einigen Stellen wird das Thema indirekt behandelt. So schreibt er mehrfach über den Verfall des musikalischen Materials. Besonders bei Opern rechnet er mit einer Verfallszeit von 30 Jahren. Deshalb bekennt er sich auch in seinen Feuilletons zur aktuellen Musik. Trotz seiner werkbezogenen Ästhetik ist der Hörer immer einkalkuliert. Denn der Verfall des musikalischen Materials setzt einen Hörer voraus, den ältere Musik langweilt, bedingt durch die im Zeitalter der Massenmedien sich beschleunigende Sensationslust.

Langeweile als Kategorie zur Beurteilung von Musikwerken ist bisher wenig erforscht. Sie gilt im Sinne einer objektiven Ästhetik als zu subjektive Kategorie. Was für den einen langweilig ist, kann für den anderen spannend sein. Dennoch trifft man das Wort bis heute ständig im Allgemeingebrauch an. Hanslicks Kritiken sind dazu eine frühe Quelle. Gelegentlich ersetzt er es durch andere Begriffe. Statt langweilig schreibt er auch monoton oder stereotyp. Bei Werken, die der Langeweile entgegensteuern durch möglichst rasche Abfolge kontrastiver Teile, wobei das Ganze aber gewollt erscheint, benutzt er den Begriff *musivisch*. Langweilig kann außerdem das Erwartbare sein: die ständige Wiederholung von Haydns zwei Oratorien wird Hanslick nicht müde zu rügen. Ebenso sind seine Ballettkritiken, in denen er das Höchstmaß an Ironie aufbietet, davon getragen, dass alles voraussehbar, also langweilig sei. Das gleiche gilt bei Opernsujets. Fast mehr noch als die innermusikalische Werkkritik steht bei Hanslick der Verriss der unlogischen,

undramatischen oder trivialen Handlung im Vordergrund. Das allzu Voraussehbare fällt durch (der Hanslick immer wieder als klassischer Fehltritt eines Kritikers vorgehaltene Verriss von Mozarts *Così* kommt eigentlich aus der Ablehnung der Handlung). Ähnlich bei Programmgestaltungen: Immer wieder verlangt Hanslick nach neuen Werken. In seiner frühen Wiener Zeit lobt er das abwechslungsreichere Konzertleben Prags. Der Begriff der Novität, den Hanslick häufig als Überschrift von oder in Rezensionen benutzt, ist der zentrale des Jahrhunderts, auch dies kann man in Benjamins *Passagen-Werk* nachlesen.

Demonstriert sei das Ganze an einigen Stellen, zunächst aus dem fünften und dann dem hier vorliegenden sechsten Band der Neu-Ausgabe seiner Schriften (Jahrgänge 1859-61; 1862-63). Dass Hanslick in dieser Zeit das Phänomen eindringlicher schildert, ist sicher kein Zufall. Ging es ihm in der ersten Wiener Zeit um die Anerkennung als Kritiker, das Verfassen einer ästhetischen Streitschrift, so ist er gerade auf dem ersten Höhepunkt des Kampfes mit den Neudeutschen ein bereits Etablierter in Wien, der das Ganze auch aus der Distanz betrachten kann und mit einer subjektiv scheinenden Kategorie wie Langeweile bewerten darf, einhergehend mit einer stärkeren Zuwendung zur Leistungskritik statt der früher zentral vorherrschenden Werkkritik, in der die Vokabel zunächst weniger zu passen scheint.

Eindringlich plädiert Hanslick bereits 1861 für die Einführung eines europaweit gleichen Stimmtons der Orchester. Das Ansteigen der Frequenzen für das Normal-a, die unterschiedlichen Orchesterstimmungen sieht er als Katastrophe an. Für ihn ist dies mit ein Grund, dass bei gleichzeitig anwachsenden Orchesterapparaten die Singstimmen völlig ruiniert würden. Verantwortlich macht er zwar zunächst die Instrumentenbauer, dann die Militärmusiker mit ihrem Bedarf an möglichst gellenden und durchdringenden Trompeten. Natürlich spielt auch das Interesse der Komponisten und Interpreten, den Hörer hautnah zu packen, eine wichtige Rolle. Die Angst vor der Langeweile ist also auch an dieser Entwicklung beteiligt.

Langweilig kann auch das Monotone sein. So trifft man insbesondere bei Besprechungen der nach und nach in Wien aufgeführten späten Werke Schumanns, *Faust*, *Der Rose Pilgerfahrt*, aber auch bei der früher enthusiastisch gefeierten *Peri* diese Vokabel an.

In den Werken italienischer Komponisten, aber auch denen der reisenden Klaviervirtuosen ab der Herz-Hünten-Generation entdeckt Hanslick puzzleartige, immergleiche Versatzstücke. Er spricht bei Donizetti oder Bellini von „Fabriksmelodien". So ist Bellinis Musik für ihn „Zuckerwasser", langweilig und nur durch schöne Stimmen zu retten (25. 4. 1861; I,5, S. 362f.).

Wenn Schumann noch die „himmlischen Längen" von Schuberts C-Dur Symphonie lobte, so kann Hanslick nur von „gefährlichen Längen" schreiben (30. 11. 1859; I,5, S. 100).

Auch verschleppte Tempi, wie sie Suppé als Dirigent zuließ, führen zur Langeweile beim Hörer (13. 6. 1860):

„Wir wollen die dornigste Partie unserer Besprechung, die Scenirung und die Orchesterleitung, rasch zurücklegen. Herr Capellmeister S u p p é hat den ‚Don Juan' ungefähr in demselben Geist dirigirt, in welchem er Mozart'sche Musik bereits wiederholt zu ‚Fest-Ouverturen' u. dgl., umgetödtet hat. Als müßte er sich erst in die Partitur einstudiren, tactirte er unsicher und wenigstens die halbe Oper durch zu langsam. Wenn man Mozart's Opern zu einer Reihe von Adagios auseinanderzieht, dann wird die Abneigung der Italiener vor dieser ‚schweren, langweiligen Musik' begreiflich.

Uns selbst widerfuhr es zum erstenmal, daß uns ‚Don Juan' langweilte." (I,5, S. 201).

Zwar begrüßt Hanslick zunächst die Aufführung eines ganzen Schubertzyklus durch Julius Stockhausen, befürchtet jedoch den Ausbruch der Langeweile, wenn dies zur Tradition würde (17. 5. 1860; I,5, S. 195f.).

Ähnlich zu sehen ist Hanslicks Kritik an der Einführung sogenannter historischer Concerte mit didaktischen Intentionen. So kritisiert er am 18. 10. 1860 ein derartiges Konzept, das in seiner damaligen Form, an einem Abend nur Streichquartette oder Sonaten aufzuführen, Langweile hervorrufe:

„Die Monotonie eines Abends, welcher nur Streichquartette oder nur Clavier-Sonaten unter instructivem Gesichtspunkt vorführt, dünkt uns äußerst bedrohlich. [...] *Nur wenn man den gesammten Kunsterwerb eines Geschichtsabschnittes in reichster Mannichfaltigkeit vorgeführt, wird man den Hörer unterrichten, ohne ihn zugleich invalid zu machen."* (I,5, S. 223f.).

Besonders auf die Bemühungen der Neudeutschen, der französischen Tradition folgend, ein Massenpublikum dadurch zu fesseln, dass sie statt auf musikalische Strukturen zu lenken äußere Programme und Inhalte suggerierten, reagiert Hanslick allergisch, weil dies die Musik nicht einlösen könne. Aber auch dieser Versuch ist als Folge des Langeweileproblems zu werten. Weil ein Zuhörer es nicht vermag, einer langen Symphonie „richtig" zu folgen und sich dann langweilt, soll er deren vorgeblichen Inhalt erzählt bekommen.

Analog beurteilt Hanslick Virtuosen, vor allem aus der Schülerschaft Liszts und Wagners. Sobald jemand etwas zum Werk dazutut, was eigentlich nicht hingehört, wird ein Popanz aufgebaut, der das Werk verschleiert. Künstler, die ein entsprechendes Gehabe beim Auftritt an den Tag legen, bezichtigt Hanslick dann der „Effecthascherei" und „Blasirtheit" (I,5, S. 318 mit Bezug

auf Tausig) und bezieht sich damit auf einen Terminus, den Wagner selbst geprägt hatte, nämlich „Wirkung ohne Ursache“ (vgl. Reckow 1980). Die am Klavier zelebrierten Leidenschaften, die dem Hörer und vor allem Zuschauer dieses Spektakels wenigstens etwas Ähnliches wie eine Aktion oder Geschichte vorgaukeln, sind für ihn nicht das Stück und versuchten die Aufmerksamkeit des Hörers dort zu erregen, wo er sich ansonsten langweilte.

Hanslick erkennt die Instrumentierungskünste in den Werken von Wagner und Liszt durchaus als sehr gekonnt an. Die Partituren erscheinen ihm aber als leer, wenn man die Äußerlichkeit der Instrumentation, das Kolorit, weglasse. Eine unendliche Ausinstrumentierung eines Es-Dur-Akkordes kann man von der Instrumentationskunst her interessant finden, vom musikalischen Material her nicht, nur die metaphysische Erklärung solcher Partien, wie sie in den Partituren Wagners oder Bruckners ständig auftreten, scheint das Verfahren äußerlich zu retten. Von der Ästhetik der Langeweile her könnte man sie auch als Zeittotschlagen bezeichnen.

Selbst die als fortschrittlich angepriesenen Errungenschaften der Neudeutschen Schule beurteilt Hanslick aus der Sicht des Gelangweilten. So empfindet er den allzu oft verwendeten verkürzten Dominantseptakkord monoton (nicht nur in Kompositionen der Neudeutschen, sondern auch beispielsweise in Marschners *Hans Heiling*, I,5, S. 453). Immer wieder beklagt er, dass dieser Akkord nicht nur zu häufig eingesetzt würde, sondern auch gleichzeitig für alle möglichen, oft ganz konträren Inhalte stehen soll. Er sei dadurch nicht nur zweckentfremdet, sondern langweile auch durch die ständige Wiederkehr. Dagegen kann er eine extreme Rückung im *Fliegenden Holländer*, die vom szenischen Kontext motiviert ist, als interessant bewerten (I,5, S. 228).

Einen Höhepunkt im Streit mit den Neudeutschen in den Jahren 1860/61 stellen Hanslicks Rezensionen der Wiener Konzerte des Lisztschülers Karl Tausig dar. Die Aburteilung des reinen Liszt-Programms ist hauptsächlich vom Aspekt der Langeweile geprägt (24. 1. 1861):

„Neben Werken anderer Tondichter wird e i n e Liszt'sche Symphonie stets ein willigeres Auditorium finden. Als Nachbarin tiefgedachter, formschöner Tonschöpfungen wird sie durch ihren blendenden Glanz unser sinnliches Interesse wecken, durch ihre fessellose Subjectivität reizen, und ihren Gegnern wenigstens nicht allzuviel zumuthen.

Einem Lawinensturz Liszt'scher Compositionen, wie ihn Herr Tausig in Bewegung setzte, vermögen aber selbst Freunde des Autors kaum Stand zu halten. Wir sahen ziemlich viel Leute, die sich zuvor durch entzücktes Applaudiren ausgezeichnet, v o r der Aufführung der Schlußsymphonie (,die

Ideale') still nach der Thüre schleichen. Möge man daher auch uns verzeihen, daß wir nach der vorletzten Nummer nicht mehr die Kraft besaßen, noch eine Symphonie mit Aufmerksamkeit zu verfolgen.

Große Concerte, lediglich aus Instrumentalwerken e i n e s Componisten zusammengesetzt, haben ihr Bedenkliches, selbst wenn dieser Eine ein Meister ist, und durch reichste Erfindung und Vielgestalt in Formen und Stimmungen jede Monotonie abwehrt. Nun vollends eine lange Reihe von L i s z t 'schen Werken! Da haben wir überall dasselbe peinliche Ringen und Zwingen, dasselbe Anknüpfen und wieder Abreißen, dieselben Mißklänge und Unmelodien, denselben Janitscharenlärm.

Geistreich combinirende und colorirende Impotenz bleibt doch überall der Kern Liszt'scher Compositionen. Hört man deren viele nacheinander, so merkt man obendrein, daß auch die Methode dieser Impotenz eine ziemlich stereotype ist." (I,5, S. 294).

Hatte Hanslick in seinem ersten großen Wiener Aufsatz Wagners *Tannhäuser* noch in den höchsten Tönen gelobt, so rückt er nach und nach von dieser Einschätzung ab. 1859 beschreibt er anhand des *Tannhäusers* den Zwang zum immer Neuen und lässt dabei gleichzeitig etwas Positives über die Langeweile verlauten:

„*Wir rechnen es Wagner ernstlich zum Verdienste an, daß er das Publicum wieder daran gewöhnt hat, in der Oper auch Langweile zu ertragen. Durch die Italiener und Meyerbeer ist man in dieser Hinsicht empfindlich verwöhnt worden, und wird ungeduldig, wenn nicht jeden Augenblick ein neues pikantes und leicht süßliches Thema zu Tage kommt, oder wenigstens durch fortwährende Veränderung des Tactes und Rhythmus das Ganze fleißigst geschüttelt wird. W a g n e r leidet nicht an Meyerbeers beständiger krankhafter F u r c h t v o r d e m L a n g w e i l i g w e r d e n. Unser modernes Opernpublicum aber ist ein ästhetischer Patient: etwas Langweile bekömmt ihm vortrefflich.*" (I,5, S. 93). Bei seiner Besprechung des Holländers vom 6. 11. 1860 allerdings lobt er die Gestaltung Dalands, den Einbau einer „verschämt colorirten Cadenz" und gesteht: „*Um das Maß unserer Frevel voll zu machen, bekennen wir, daß auch dieser reactionäre Fischer uns lieber ist, als der langweilige Onkel und Biedermann von der Wartburg.*" (I,5, S. 228).

Gerade die Überlängen bei Wagner scheinen von daher auch ein Versuch, das Jahrhundert der Langeweile mit noch gewaltigeren Entwürfen zu zwingen, ein Phänomen, zu dem als dialektisches Pendant die Verknappung der sinfonischen Sätze auf einen in der Sinfonischen Dichtung, die Verdichtung der thematischen Arbeit von Brahms bis zu Schönbergs Dodekaphonie und die Tendenz zum Aphorismus bei Webern ebenso gehören.

Anders dagegen schreibt Hanslick über Wagners *Tristan* und die Theorie der unendlichen Melodie. Für ihn ist bei Wagner sowieso Melodie eigentlich gar nicht vorhanden, sie ist ein Deklamieren ins Orchester. Die Zusammenhänge dieses „Fortschrittes" in der Musik mit dem Thema Langeweile, beschreibt er anlässlich Wagners Besuches in Wien nach dem Pariser Tannhäuserdebakel von 1861. Er erläutert darin zunächst ironisch Wagners Aussagen über die Entstehung der unendlichen Melodie, so seine Absage an die „Kinderstube" der Melodiefindung in Mozarts „Tafelmusik" und Beethovens „idealisierter Tanzmusik". Er fährt fort:

„Es fällt uns nicht bei, dem Leser erst auseinanderzusetzen, daß eine ‚unendliche Melodie' ein Unding ist, indem jeder musikalische Gedanke in einer symmetrischen, geprägten Form sich aussprechen, Anfang und Ende haben muß. Diese neue Panacee Wagner's, die ‚unendliche Melodie', ist eine täuschende Phrase, ein geistreicher Humbug. [...] *Für u n s e r e beschränkten Sinne jedoch ist und bleibt die ‚unendliche Melodie' die in Musik gesetzte unendliche Langweile. –* " (I,5, S. 374f).

Zusammengefasst lassen sich in Hanslicks Schriften folgende Hauptaspekte der Kategorie Langeweile in der Musik herausdestillieren:

1. Die Musik selbst ist langweilig (wegen des Materialverschleißes, wegen formaler Teilaspekte wie stereotyper Wiederholungen, wegen der Diskrepanz zwischen ästhetischem Anspruch und dessen Einlösung im Werk).
2. Die Aufführung ist langweilig (wegen der Auswahl oder Anordnung der Stücke, wegen der Art der Interpretation).
3. Er nimmt Langeweile in Kauf zugunsten einer Werkästhetik, der Aufführung des Gesamtwerkes.
4. Anders als Walter Benjamin später lässt Hanslick „Zerstreuung" als positiven Gegenbegriff zu, was dem Zeitgeist entspricht, teilweise auf seine persönliche Disposition zurückverweist (vgl. 15. 10. 1863, und unten den Brief von Ambros), jedoch letztlich nur Kehrseite derselben Medaille ist.

Dabei wird deutlich, dass der Begriff Langeweile, den Hanslick, selbst mitgeprägt von der Jahrhundertkrankheit, verwendet, dessen Anwendung sich in der zeitgetakteten, also besonders anfälligen Kunst Musik geradezu aufdrängt, zur eigenen ästhetischen Kategorie wird neben den altbekannten Begriffen wie Schönheit, Hässlichkeit, Erhabenheit etc. und diese zum Teil überlagert und verdrängt. Der Begriff Materialverschleiß, den Hanslick schon in VMS und in vielen seiner Kritiken damit verbindet, steht in einer Tradition von Hegel bis Adorno. Die damit zusammenhängende Frage nach dem

Fortschritt in der Musik, die sich in der musikästhetischen Debatte immer wieder stellt, hat politische Schlagwörter und die entsprechenden Zuweisungen reaktionär, konservativ oder progressiv zur Folge. Ihre werkimmanente Verifizierbarkeit durch Begriffe wie Innovation oder Redundanz im Sinne der Informationsästhetik ist jedoch nur eine neuartigere Formulierung der Langeweileproblematik.

Inwieweit Hanslick selbst ein idealer Hörer war oder vom Jahrhundertphänomen der Langeweile befallen war, zeigen zwei Briefe seines früheren Davidsbündlerkollegen August Wilhelm Ambros an den Berliner Musikforscher Friedrich Wilhelm Jähns aus dem Jahr 1871 (beide befinden sich im Stockholmer *Stiftelsen Musikkulturens Främjande*, SMF, vgl. den Teilabdruck des zweiten Briefes im Anschluss an den Erläuterungsteil; eine Dokumentation des Prager Davidsbundes, insbesondere von August Wilhelm Ambros enthalten die beiden von Bonnie und Erling Lomnäs und mir herausgebrachten Bände zum Prager Davidsbund, Lomnäs/Strauß 1999). In diesen Briefen sind einige Seitenhiebe auf Hanslicks allzu feuilletonistisches Schreiben zu finden. Hanslick ist für Ambros das „Ideal eines ‚Schöngeistes'", ennuyiere sich leicht, habe weder Geduld, noch Aufmerksamkeit, ein Buch gründlich zu lesen, und sei letztlich kein echter Forscher (wie sie beide etwa), sondern suche den Erfolg in „kurzen brillanten Feuilletons" (Brief vom 22. 11. 1871). Dem entspricht Hanslicks positive Bewertung der Zerstreuung (vgl. 15. 10. 1863; tatsächlich ist dies nur eine Bemerkung am Rande. Ambros' abwertendes Urteil über seinen ehemaligen Davidsbündlerkollegen mag gleichzeitig vom Neid auf den Professor und erfolgreichen Kritiker und der eigenen musikwissenschaftichen Abhängigkeit von dessen Rezensionen diktiert sein, bezieht sich im übrigen nicht auf Hanslicks analytisches Hörvermögen, sondern seine „Schreibe" und seine wissenschaftliche Tätigkeit an der Universität). Aus Ambros' Sicht ist also Hanslick selbst ein Opfer der Jahrhundertkrankheit, wenn er versucht, Bonmots, ironische Verrisse und dergleichen zu verfassen, um das Lesepublikum nicht zu langweilen. Dass dies alles mit seiner Etabliertheit und bürgerlichen Saturiertheit zusammenhängen mag, zeigen weitere Belege aus dieser Zeit (1859/61): so langweilt sich Hanslick in Paris bei Racines *Britannicus*, hört die *Hugenotten* nur mit Unbehagen, die *Semiramis* gar nicht zu Ende (I,5, S. 283).

Bei Durchsicht der bisher neu veröffentlichten Hanslick-Schriften einschließlich des hier vorliegenden Bandes fällt auf, dass Hanslick insbesondere in den Jahren um 1860, also dem vielleicht entscheidenden Jahr für den Streit mit den Neudeutschen die Vokabel langweilig extensiv benutzt und als eigene ästhetische Kategorie etabliert. Überblicksmäßig und in Kurzform

seien Belege aus dem vorliegenden Band hinzugefügt, die zum größten Teil das bisher Gesagte bestätigen, dabei zum Teil aber weniger ästhetische Brisanz haben als die oben kommentierten Beispiele aus dem Band 5, die sich oftmals auf die Gegner aus dem Lager der Neudeutschen beziehen. Dabei wurde außer nach „langweilig" auch nach den Begriffen „stereotyp" und „monoton" gesucht:

9. 1. 1862: Anlässlich Mendelssohns *Heimkehr aus der Fremde* beklagt er den fehlenden Humor von Mendelssohn, die dürftige Erfindung dieser Lieder und ihren lauen Ausdruck. Im Vergleich mit Schuberts *häuslichem Krieg* kommen sie schlecht weg. Mendelssohns Musik sei letztlich langweilig. Das ist insofern verwunderlich, als Hanslick sonst Mendelssohns Musik immer in den höchsten Tönen lobt und als virtuellen, leider zu früh verstorbenen Widerpart Wagners begreift.

15. 1. 1862: Hanslick schlägt der Sing-Akademie vor, lieber ganze Oratorien aufzuführen als Potpourris aus verschiedenen. Ein Konzert aus lauter Frühlingsliedern fände er genauso monoton und ermüdend.

29. 1. 1862: Generell steht Hanslick historischen Konzerten skeptisch gegenüber, so dass es auffällt, mit welchem Enthusiasmus er dieses Konzert, insbesondere die Vielfalt der Musik des 17. Jahrhunderts, bespricht. Nur Couperins Clavierkompositionen findet er monoton, gespreizt und dürftig. Ein Grund besteht wohl in dem Gesuchten, dem Äußerlichen und der Tonmalerei. Er weist dies an Überschriften nach.

11. 2. 1862: Hanslick schlägt für Gounods *Faust*-Vertonung Kürzungen vor, um der Ermüdung zu entgehen. Manche Partien findet er leer.

25. 2. 1862: Im Schauspiel *Wilhelm von Oranien* von Putlitz kritisiert er dramatische Unbeholfenheit und „Unberufenheit", Langeweile (oft durch zu lange Partien) neben historischer Ungenauigkeit. Er macht dies drastisch klar anhand einer Kurzfassung des Inhaltes in wenigen Zeilen, die er mit dem „Durchhumpeln" durch fünf Akte und der langen Zeit vergleicht, die er selbst für die Lektüre benötigte. Die unnötige Ausdehnung des Dramas bespricht er sehr ironisch gefärbt. Die Verlängerungen durch „dehnende Hausmittel" oder „lyrische Excurse" findet er unnütz.

26. 2. 1862: In der zweiten Besprechung von Gounods *Margarethe* bemängelt er wiederum langweilige Partien und gewisse Streichungen in dieser Aufführung. Er schlägt stattdessen die langweilige Domszene zum Wegfall vor. Langweilig steht hier als abwertendes Attribut neben den Adjektiven bizarr und ordinär.

11. 3. 1862: Anders als erwartet plädiert Hanslick gegen Kürzungen in einem Werk, hier einem Schubert-Quartett, die Hellmesberger vorgenom-

men hatte. Er spricht im Sinne einer Werkästhetik und nimmt eventuelle Langeweile (Längen und Wiederholungen) sogar gern in Kauf zugunsten der Schönheit des Gesamtwerkes.

30. 3. 1862: Langweilig und monoton ist Donizettis *Maria di Rohan* (die Dramatisierung, der „alte Hackbrettgeist“, die immergleichen Terzen-, Sexten- und Unisonogänge, die ermüdende Folge von Arien). Frl. Wildauers Gesang und Spiel in einer tragischen Rolle ist stereotyp, Hanslick findet sie in komischen Rollen besser, auch wenn das Publikum reichlich Applaus spendete.

9. 8. 1862: Die Sängerinnen Marchisio singen mit der „achtungsvollsten Langweile“ (sie singen ihre Partien nur ab). Hanslick belegt dies mit der Formel des „assyrischen Ennui“, benutzt in einem der wenigen Fälle also die französische Leitvokabel des Jahrhunderts.

25. 9. 1862: Das Repertoire der Londoner „Sacred harmonic Society” mit dem Schwerpunkt geistliche Musik und Oratorien ist monoton. Dies ergibt sich auch aus der Selbstverpflichtung, aktuelle englische Komponisten aufzuführen, was Hanslick zwar grundsätzlich gutheißt, aber wegen der schlechten Qualität der Werke wieder verwerfen muss.

30. 9. 1862: Im Libretto zu Dopplers *Wanda* sieht Hanslick nur stereotype Charaktere und Situationen, die auch der geschickteste Komponist nur schwer beleben könne.

7. 10. 1862: Das Ballett *Monte Cristo* von Rota ist ganz allgemein langweilig, wirkt in seinen Partien ermüdend, die Zuschauer reagieren gleichgültig.

29. 10. 1862: Das Repertoire und die Art des Probens und Aufführens von Werken, wie es die Londoner „Philharmonic Society“ bietet, sind nicht im Entferntesten mit den Wiener Verhältnissen zu vergleichen (z.B. nur eine Probe vor der Aufführung; dies ist interessanterweise einer der ersten Belege dafür, dass Hanslick in Wien „angekommen“ ist und die dortigen Musikverhältnisse über andere europäische Städte stellt; vgl. seine frühere Kritik am Wiener Repertoire und die Bevorzugung Prags). Bennett kommt „lectionenmüde und gelangweilt“ ans Pult. Zur Abhilfe schlägt Hanslick die Abkehr vom alten Repertoire vor.

8. 11. 1862: Das Schwelgen in Empfindungen lässt Marschner in *Templer und Jüdin* kein Ende finden (Langeweile) und führt zu melodischer Monotonie. Dieser begegnet Marschner laut Hanslick durch Überfrachtung der Harmonik, Massenaufzüge und andere Äußerlichkeiten, weil er Lebendigkeit nicht anders hervorzubringen vermag.

15. 11. 1862: Trotz des überwiegend positiven Eindruckes des Händelschen *Messias* bemängelt Hanslick die wachsende Monotonie des Ausdrucks

zum Schluss hin, die sich aus der fehlenden Dramatik ergebe, die bei den sonstigen biblischen Oratorien (eigentlich Opern) Händels immer vorhanden sei.

26. 11. 1862: Trotz der stereotypen Formgebung bei italienischen Komponisten des frühen 18. Jahrhunderts können ihre Assimilanten Händel und Gluck deren Ursprünglichkeit nicht erreichen.

25. 12. 1862: In Perfalls *Dornröschen* stört Hanslick insbesondere die pendelartig monotone Rhythmik (daneben bewertet er die Harmonie als „weichlich und uninteressant," die Melodie als „unselbständig, geistlos", das Ganze sei „Eibischthee").

7. 2. 1863: Bezogen auf ein Potpourriprogramm zitiert Hanslick Vischers Parodie des Goetheschen *Chorus mysticus* „Das Ewig Langweilige/Führt uns dahin!" Am schlimmsten empfindet er das Harmonium, das für ihn monoton, beschränkt und nervenaufreibend ist. Dafür greift er tief in seinen sarkastischen Wortbaukasten („elegante Sentimentalitäts-Ableiter musikalischer Hypochonder").

2. 4. 1863: Der Sänger Giuglini verschlimmert die ohnehin schon stereotypen Sexten am Schluss der bel-canto-Partien, indem er den „Syrup" zusätzlich „zuckert".

24. 4. 1863: Trotz reizender Erfindung hält David in *Lalla Rookh* am einmal eingeschlagenen Ton mit „lethargischer Monotonie" fest. Das Liebesduett Noureddins (Nurredins) mit Lalla Rookh ist langweilig in langsamen Sätzen, trivial im Allegro.

5. 5. 1863: Frau Fabbris Singweise ist stereotyp. Nach einmaligem Hören weiß man alle zukünftigen Gestaltungsweisen im Voraus.

15. 10. 1863: In der Aufführung von Halévys *Musketieren* langweilt sich das Publikum und zerstreut sich nur beim Herausgehen. Die doppelte Bedeutung des Wortes – Hanslick zitiert hier die *Wiener Zeitung* – wird bewusst gesetzt. Zerstreuung scheint er positiv zu sehen im Gegensatz zur vorangegangenen Langeweile. Möglicherweise ist es auch sein eigenes Musikhören, das eher auf Ablenkung und Zerstreuung ausgerichtet ist und sich hier verrät. Zur Propagierung eines solchen Musikhörens finden sich allerdings wenige Parallelbelege, allerdings moniert Ambros in seinem Brief (s.u.) dieses Verhalten Hanslicks als grundsätzlich. In der Ästhetik Walter Benjamins, die diese Begriffe extrapoliert, gehört Zerstreuung zum Negativrepertoire und ist Zeichen der industriellen Massenkultur, deren Höhepunkt der Film darstellt.

12. 12. 1863: In Rubinsteins *Ozean-Symphonie* gibt es zwar nicht die üblichen Hanslick störenden poetischen Wegweiser, dennoch bemängelt er das

monotone Rauschen des Meeres, das in der Realität nicht so ermüde wie in dieser Musik.

22. 12. 1863: Die Gesänge Fausts in Schumanns *Faust*-Vertonung wirken monoton und ermüdend. Hanslick sieht den Grund im deklamatorischen Charakter, unausgesprochen also der Nähe zu Wagner.

29. 12. 1863: In nuce ist dies ein Komplettverriss von Wagners *Tristan*-Vorspiel mit allen bekannten Abwehrvokabeln Hanslicks: trostlose Musik, winselndes Motiv, Wiederholung des Immergleichen, nur neu instrumentiert, ohne echte musikalische Entfaltung, Gegensatz oder Ruhepunkt, die ständige Wiederholung des verminderten Septakkordes, der überreizte Sinnenkitzel durch die Instrumentierung, die Nervenpein verursache. Davon abstrahiert (also ohne Instrumentierung, vgl. dazu oben und andere Wagnerkritiken bisher) ist die Musik in Hanslicks Augen langweilig, er belegt dies mit einem Textzitat aus *Tristan*, das seiner Meinung nach Wagners Bombast, die Diskrepanz von Anspruch und Wirklichkeit zu beweisen scheint.

Gereizt reagieren die Vertreter der Neudeutschen, seien es die Komponisten oder ihre theoretischen Adepten wie Brendel auf die von Wien ausgehende Polemik. Ein Höhepunkt stellt die später berühmt-berüchtigte „Erklärung“ in der *Berliner Musik-Zeitung Echo* 1860 dar. Der kurze, fast kaum wahrnehmbare Beitrag, der so viel Wirbel auslöste, erschien im Berliner *Echo* erst am 6. 5. 1860, also nach Brendels Erwiderung auf das wohl schon kursierende Pamphlet. Es ist verfasst von vier Komponisten und Virtuosen, die sich in der Nachfolge Schumanns sahen (Johannes Brahms, Joseph Joachim, Julius Otto Grimm, Bernhard Scholz). Darauf antwortet Brendel in der *NZfM* sarkastisch, also in echt schumannscher-davidsbündlerischer Manier (vgl. den kompletten Wiederabdruck in I,5, S. 484f.) und polemisiert selbst mit dem Langeweilebegriff:

„Oeffentlicher Protest.“

„Die Unterzeichneten wünschen auch einmal erste Violine zu spielen, und protestiren deßhalb gegen Alles, was ihrem dazu nöthigen Emporkommen im Wege liegt – mithin namentlich gegen den zunehmenden Einfluß der, von Dr. B r e n d e l als neudeutsche Schule bezeichneten musikalischen Richtung, wie überhaupt gegen jeden Geist in der neuen Musik. Nach Vernichtung dieser ihnen sehr unangenehmen Dinge stellen sie dagegen allen gleichartigen Wohlgesinnten einen Bruderbund für ‚unaufregende und langweilende Kunst‘ in sofortige Aussicht.“

„Mitleidende Seelen werden dringend zum Beitritt ermahnt.“

„D i e R e d a c t i o n d e r A u s k u n f t s m u s i k.“

(Unterzeichnet:)
„J. Geiger. Hans Neubahn. Pantoffelmann. Packe.
Krethi und Plethi." (*NZfM*, 4. 5. 1860).

Dass die Neudeutschen in dieser Absage an die Komponisten, die eher Hanslicks Konzept entsprachen und in Brahms eine angebliche Gallionsfigur im Kampf gegen die Neudeutschen zu finden glaubten, ebenso auf die Vokabel der Langeweile zurückgriffen, zeigt, dass die Bewertung „langweilig" im Jahrhundert des „Ennui" ein zentrales, wirkungsvolles und williges Schlagwort zwischen den ästhetischen Parteien war, ohne immer analytisch belegt zu werden, aber vom Zeitgeist getragen und fraglos akzeptiert.

Erläuterungen

Die nachfolgenden Erläuterungen ergänzen den einführenden Essay des vorliegenden Bandes. Chronologisch geordnet gehen sie auf die einzelnen Rezensionen ein. Das Verfahren entspricht den Editionsprinzipien der bisherigen Bände.

9. 1. 1862 Die Heimkehr aus der Fremde

In dieser Kritik geht Hanslick mit Mendelssohn als Opernkomponist sehr harsch ins Gericht. Nach einer langen theoretischen Einleitung über Mendelssohns Suche nach Opernstoffen und etwaigen Operndichtern, der Diskussion über Mendelssohns dramatisches Talent in seinen anderen Werken, – Erwägungen, die er zum Großteil aus Mendelssohns Reisebriefen entnimmt (deren ersten Teil er bestens aus seiner Rezension vom 14. 9. 1861 kannte, vgl. I,5, S. 403ff., vgl. auch die Rezensionen der Fortsetzung vom 4. 9. u. 5. 9. 1863 in diesem Band), kommt Hanslick erst gegen Ende der Kritik zur Besprechung von Mendelssohns Oper. Er geht nach seinem üblichen Schema einer Opernkritik vor: Inhaltsangabe, Kritik der Musik und der Aufführung. Nicht nur am Libretto, auch an der Musik selbst findet Hanslick nichts Lobenswertes, er kritisiert Mendelssohns Sparsamkeit und kompositorische Ungeschicklichkeiten, vor allem die fehlende dramatische Konzeption, die Humorlosigkeit und die Langweiligkeit der Gesänge (vgl. oben Essay).

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847), Die Heimkehr aus der Fremde (UA 1829), Loreley (1847, unvollendet)

15. 1. 1862 Concerte

Dass Hanslick sich ab den 1860er Jahren verstärkt der Aufführungskritik widmet und dabei eine eigene Ästhetik einer vorbildlichen Musikdarbietung entwickelt, kann man sehr gut aus dieser Mischkritik entnehmen. Wichtig erscheint ihm ein abwechslungsreich gestaltetes Konzertprogramm, was hier nicht der Fall ist. Die Zusammenstellung bestimmter Oratorienchöre charakterisiert er deshalb als „ermüdend".

Sehr intensiv geht er auf Ignaz Moscheles' g-Moll-Klavierkonzert ein. Er lobt nicht nur dessen Konzeption, die im Kontrast steht zu der abgelehnten, eher sportlich-virtuosen romantischen Musik, sondern geht über seine sonstige Ästhetik weit hinaus, wenn er das Werk als poetisch bezeichnet. Eine

derartige Äußerung ist eher in seinen frühen Kritiken zu finden und stimmt mit den in VMS dargelegten Ansichten nicht ganz überein.

An den Vortrag von Wilhelm Treiber jedoch, den er ansonsten zu schätzen scheint, legt er strenge, VMS eigentlich übertreffende Kriterien der Aufführungsästhetik an. So bemängelt er das unnötige Rubato und das zu starke mimische oder gestische Mitgehen beim Spielen. In VMS lässt er den Gefühlsausdruck beim Vortrag durchaus zu. Ein Hauptkriterium ist die Unverhältnismäßigkeit der Mittel, etwas durch eine Pose darstellen zu wollen, was die Musik selbst nicht hergibt. Ähnlich kritisiert er danach den Auftritt des ungarischen Weltstars Eduard Reményi, den er spätestens seit seiner Rezension von Liszts Buch über die Zigeuner kannte (I,5, S. 53ff., auch Strauß 1999). Trotz der anfangs positiven Grundstimmung ordnet er Reményi dem Nationalton zu und kann ihn deshalb nicht neben seine großen mitteleuropäischen Konkurrenten stellen. Generell folgt er Liszts Einschätzung, unabhängig von den ansonsten vorherrschenden Diskrepanzen. So stört ihn der „asiatische Dämon", der barbarische Vortrag vor allem bei langsamen Sätzen, auch dies im Sinne der oben dargestellten Aufführungsästhetik.

Die Kritik wird eröffnet von einer im typischen Hanslick-Stil formulierten sophistisch-ironischen Textpassage, in der er erklärt, dass er aus Krankheitsgründen etliche Konzerte nicht rezensieren konnte: Dabei lässt er einige Ereignisse mit sarkastischen Bemerkungen Revue passieren, so das Konzert einer „athletischen" Sängerin. Diese Formulierung brachte ihm offensichtlich Drohbriefe ein, auf die er in der nachfolgenden Rezension ausführlich eingeht. Derartige Repliken findet man in der Regel in Hanslicks Presseartikeln selten.

Ignaz Moscheles (1794–1870), Klavierkonzert g op. 60 (1820); Wilhelm Treiber (1838–1889); Eduard Reményi (1830–1898)

21. 1. 1862 Musik. (Dreyschock. Historische Concerte. Ambros' „Geschichte der Musik".)

Im ersten Teil dieser Rezension widmet sich Hanslick sehr ausführlich der Kunst des Klaviervirtuosen Alexander Dreyschock, der wie er selbst aus der Prager Tomaschek-Schule stammte. So lobt er wie schon früher seine Virtuosität, soweit sie Technik und Kraft betrifft. Er kann sich jedoch nicht dem Urteil anderer Rezensenten anschließen, dass Dreyschock seine ästhetische Einstellung geändert und nun auch zu lyrischen Komponisten wie

Schumann Zugang gefunden habe. Hanslick findet, dass er – trotz der Nähe des Prager Kreises zu Schumann (vgl. Lomnäs/Strauß 1999) – eine wirklich gute Darbietung von Schumanns Klavierstücken nicht leisten könne, weil er nicht zu rühren imstande sei, ein Argument, dass man angesichts der Hanslick nachgesagten Distanz zum Gefühl hervorheben muss.

Im zweiten Teil der Kritik geht es ebenfalls um einen ehemaligen Prager Mitstreiter, den Gründer des Prager Davidsbundes August Wilhelm Ambros, der sich mittlerweile auf das Schreiben einer ausführlichen Musikgeschichte kapriziert hat. Nach anfänglichem Lob wechselt Hanslick alsbald zu einer Kritik an Ambros' Schreibstil, die man ähnlich immer wieder auffinden kann (vgl. Lomnäs/Strauß 1999). Ihn stören das feuilletonistisch Überzogene sowie die Ermüdung, die davon ausgehe. So lange bei der Musik des Altertums stehen zu bleiben, hält Hanslick für überflüssig, weil sie aus seiner Sicht keine wirklichen Einflüsse auf die europäische Musikgeschichte hatte. Umgekehrt reagiert Ambros auf Hanslick als Leser (s. Brief an Jähns unten) und konstatiert seinerseits bei diesem, dass er zu wenig Geduld aufbringen könne, leicht gelangweilt und eigentlich kein Forscher wie er selbst sei, sondern nur das leichte Feuilleton liebe.

Beim Wiederabdruck in Conc. II verwendet Hanslick zunächst nur den ersten Teil über Dreyschock, der Rest entfällt.

Sinngemäß übernimmt er einen Teil der Aussagen über Ambros in AML I (S. 334ff.). Dabei spitzt er – nach Ambros' Tod – die Kritik zu. Zwar besitze dieser eine große Gelehrtheit, andererseits stelle der Witz des Polyhistors dem Kritiker ständig ein Bein, weil er ihn an einem echten Tadel hindere. Hanslick belegt dies damit, dass Ambros viele Lobeshymnen über Liszt veröffentlicht, im privaten Gespräch jedoch seiner eigenen Kritik zugestimmt habe. In dem Zusammenhang entnimmt er auch aus dieser Rezension den Fußnotenpassus zu Brendel, in dem er sein Bedauern bekundet, dass Ambros Brendels „Vorlesungen" als „brillantes, ungemein geistvolles Buch" „hineingeschmeichelt" habe. In der vorliegenden Fußnote nennt Hanslick Brendels Buch noch eine „oberflächlich geschwätzige Compilation", in AML I (S. 337) wird daraus „zur Hälfte Kompilation, zur Hälfte Parteischrift", was nach Hanslicks Aussage Ambros genau gewusst und „hundertmal ausgesprochen" habe. Interessant also, dass Hanslick sich selbst nach so vielen Jahren des Kampfes mit den Neudeutschen an eine Fußnote erinnert und sie zu einem wichtigen Hauptpunkt aufwertet.

Aus der zeitlichen Distanz von AML ist Ambros' Musikgeschichte am Enthusiasmus seines Autors gescheitert, der keinen ruhigen Überblick entwickelt, sondern sich in vielen Kleinigkeiten verloren habe. Der Textpassus

„Sodann ist das Meiste […] Geschichte der Tonkunst“ am Schluss wird fast wörtlich in AML I (S. 338f.) hineinmontiert.

Alexander Dreyschock (1818–1869); August Wilhelm Ambros (1816–1876)

29. 1. 1862 Musik. (Historische Concerte. – Philharmonisches Concert.)

Zunächst geht Hanslick auf zwei historische Konzerte ein. Diese Modeerscheinung der damaligen Zeit war bisher nicht immer von seinem Lob begleitet. Noch am 18. 10. 1860 (vgl. I,5, S. 223f.) reagiert er sehr skeptisch auf die Einführung historischer Konzerte und befürchtet Monotonie, wenn nur Streichquartette oder Klaviersonaten vorgeführt würden (vgl. dazu auch den Essay zum Thema „Langeweile“ in diesem Band). Hier entspricht das Programm seiner Idee, Exemplarisches, Repräsentatives und große Vielfalt zu bieten, wenn sowohl Vokal- als auch Instrumentalstücke des 16. bis 18. Jahrhunderts vorgeführt werden. Jedenfalls scheint seine kritische Grundhaltung hier nicht durch, vielmehr gibt er einige Exkurse in die Musikgeschichte und macht weitere Vorschläge für ähnliche Projekte (etwa zur Musikgeschichte Österreichs).

Im zweiten Teil der Rezension geht er auf zwei Drohbriefe ein, die ihm zukamen nach einer Kritik, in der er eine Sängerin als „athletisch“ bezeichnet hatte (vgl. 15. 1. 1862). Er subsumiert dies unter dem Begriff „Pathologie unserer Kunstzustände“. Man kann daran die Reizbarkeit der Interpreten und ihrer Anhänger, andererseits aber auch die Macht der Kritiker sehr gut ablesen. Wie oft Hanslick ansonsten persönlich Drohbriefe, Bestechungsbriefe oder nachträgliche Geschenke bekam, ist nicht belegt, anders als bei seinem ehemaligen Davidsbündlerkollegen Franz Ulm, zu dessen Prager Kritiken für die *Bohemia* es eine Reihe von Briefen mit Bestechungsangeboten, nachträglichen Erläuterungen oder Entschuldigungen gibt (vgl. die Hinweise in Lomnäs/Strauß 1999).

4. 2. 1862 Musikalisches. (Die historischen Concerte. – Jahresbericht der Gesellschaft der Musikfreunde. – Concertproben. – Dr. J. Bacher.)

Sehr interessant ist Hanslicks hier ausführlich dargestellter Vorschlag, die Generalproben von Konzerten gegen geringes Entgelt öffentlich zu machen im Sinne einer breitenwirksamen musikpädagogischen Mission (vgl. dazu den Aufsatz von Markus Gärtner „Der Hörer im Visier“ in I,5, S. 457ff.).

Bei dieser Gelegenheit erläutert er den Unterschied zwischen dem Ideal eines intensiven, vorbereiteten Hören, das nicht durch gesellschaftliche Konventionen und gleichzeitig mithörende Konzertbesucher gestört würde, und dem als touristisch zu bezeichnenden Massenhören des normalen Konzertbesuchers, der sich mehr auf das gesellige Ereignis konzentriere als auf die Musik. Dies entspricht der in VMS dargestellten Ästhetik, die gelegentlich als Ästhetik ohne Subjekt verstanden wurde (Danz 1981, was insofern falsch ist, als Hanslick gerade dort schon beschrieb, was ein Hörer tun und lassen solle, und dabei ein werkbezogenes, strukturelles Hören im Auge hatte). Hier geht es um das Hören, Verstehen und Genießen von Musik an sich, ohne den gesellschaftlichen Zwang einer Konzertveranstaltung, eine vielleicht elitäre Auffassung, die später als Ideal eines imaginativen Hörens, also einer Musik ohne konzertante Darbietung, von Adorno weiterentwickelt wurde.

11. 2. 1862 Gounod's „Faust". („Margarethe".)

Im Gegensatz zur aktuellen italienischen Oper, deren Ende Hanslick vor allem wegen Verdi gekommen sieht, kann er Gounods „Faust" trotz eklatanter Verstöße gegen dramatische Forderungen und trotz vieler musikalischer Schwächen positive Seiten abgewinnen. Für ihn ist diese in Frankreich meistaufgeführte Oper des 19. Jahrhunderts, deren Wiener Erstaufführung er hier rezensiert, deshalb das beste Werk seit zehn Jahren, weil die anderen „Novitäten" so schlecht sind. Dennoch schlägt er Kürzungen vor, um der Gefahr der Langeweile zu entgehen.

Charles Gounod (1818–1893), Faust (Margarethe, 1859)

25. 2. 1862 Wilhelm von Oranien in Whitehall. Historisches Schauspiel in fünf Acten, von G. zu Putlitz

Offensichtlich verfasst Hanslick diese Theaterkritik aufgrund einer Vakanz im Theaterressort. Ähnliches kommt auch in seinen frühen Prager und Wiener Jahren vor (vgl. vor allem I,1, aber auch Lomnäs/Strauß 1999).

Das Stück von Putlitz erfährt einen Totalverriss. Hanslick geht dabei vor wie in seinen Opernkritiken (Übersicht über den Inhalt, Aufzeigen der Unstimmigkeiten, Kritik am Werk, dann an der Aufführung). Ähnlich wie in seiner Einschätzung bezüglich der aktuellen Oper sieht er auch das zeitgenössische Drama als im Verfall begriffen.

Gustav Heinrich Gans zu Putlitz (1821–1890), Wilhelm von Oranien in Whitehall (ed. 1864)

26. 2. 1862 Hofoperntheater. (Gounod's „Margarethe". – „Gisella".)

Hanslick fährt hier fort mit den Kürzungsvorschlägen zu Gounods „Faust". Anders als etwa in der Kritik vom 11. 3. 1862, wo er Kürzungen und Werkverstümmelungen, bezogen auf Schubert, gänzlich verdammt, kann er sich hier sogar den 5. Akt ganz wegdenken.

4. 3. 1862 „Gottsched und Gellert". Charakter-Lustspiel von Heinrich Laube

In dieser Literaturkritik findet Hanslick durchaus positive Töne. Methodisch verfasst er die Rezension im üblichen Stil. Er zeigt sich hier als guter Kenner der aktuellen Literaturszene, wenn er etwa das aufgeführte Schauspiel mit anderen von Laube vergleicht.

Heinrich Laube (1806–1884), Gottsched und Gellert (1847)

11. 3. 1862 Musik. (Philharmonische Concerte. – Gesellschafts-Concert. – Sing-Akademie. – Orchester-Verein. – Quartette. – Fr. Schubert. – Die neue Beethoven-Ausgabe. – Böhm und Mayseder.)

Sehr ausführlich beschäftigt sich Hanslick in dieser Rezension mit der im 19. Jahrhundert beliebten Praxis des Arrangierens von überlieferten Werken, veranlasst durch Hellmesbergers Bearbeitungen von Schuberts Kammermusik. Zwar lobt er sonst Hellmesbergers Werkauswahl und Darbietungen zumeist, doch kritisiert er hier aus einer strengen Werkästhetik heraus seine Kürzungen sehr scharf, obwohl er die Motivation dazu, die Angst vor Langeweile beim Publikum aufgrund seiner eigenen Langeweile-Ästhetik (vgl. Essay), durchaus verstehen kann. Dies sei – so formuliert er es hier – aber das Problem des Komponisten und nicht des Interpreten. Solche Werkkürzungen sieht er durchweg als Verstümmelungen an (und widerspricht mit dieser strengen und modernen Werkästhetik seinen sonstigen eigenen Kürzungsvorschlägen, vgl. die Ausführungen zu Gounods „Faust" vom 11. 2. und 26. 2. 1862).

25. 3. 1862 Musik. (Berlioz. – Beethoven's „Schlacht bei Vittoria". – Concert des Herrn Winterberger.)

Während Hanslick in seiner Prager Jugendzeit von Berlioz sehr begeistert war, sieht er ihn jetzt eher „neben, als in der Musik", womit er ein berühmtes

Bonmot des Prager Kritikers Bernhard Gutt über deskriptive Musik kolportiert („hat Musik, ist aber keine", vgl. dazu insbesondere I,1, sowie Lomnäs/Strauß 1999). Seine eigene jugendliche Begeisterung (an anderer Stelle spricht er von seinen „vormärzlichen Jugendsünden", vgl. I,1, S. 296 und den Wiederabdruck des Vorwortes zu Conc. II, aus dem das Zitat stammt, I,1, S. 351) unterzieht er hier einer bewussten Revision und kann sich dabei auf Schumann als Gewährsmann berufen, der Berlioz in Deutschland zwar den Weg bereitet, sich aber später ebenfalls distanziert habe. Trotzdem stellt er Berlioz immer noch über seine neudeutschen Nachahmer, insbesondere lobt er seine Innerlichkeit und Wahrhaftigkeit im Kontrast zu Liszts Prunksucht.

30. 3. 1862 Musik. (Die „Regimentstochter". – „Maria di Rohan". – Die Normalstimmung.)

Erwartungsgemäß kritisiert Hanslick Donizettis Opern wegen ihrer Langeweile, Monotonie und der Aufführung in deutscher Sprache und wendet sich dann, wie es in dieser Periode seines Schreibens üblich ist, sehr ausführlich den musikalischen Leistungen der Sänger zu: Stighelli lehnt er ab („Illusions-Tödter"), Frl. Bettelheim dagegen sieht er als Bereicherung der Wiener Bühne. Noch einmal plädiert Hanslick für eine tiefere Orchesterstimmung nach dem Pariser Vorbild (vgl. dazu den Artikel vom 7. 8. 1861, I,5, S. 389ff.) und äußert sich ironisch über mögliche Gegenreaktionen der Sänger (zu hoch, zu tief).

Gaetano Donizetti (1797–1848), Maria di Rohan (UA 1843), Die Regimentstochter (La fille du régiment, UA 1840)

9. 4. 1862 Theater und Concerte. (Männergesang-Verein. – Conservatoriums-Concert. – „Die Hugenotten". – Fräulein Sandoz. – Fräulein Schüler.)

Zum Schluss dieser Mischkritik (Übersicht über mehrere Konzert-, hier auch Theaterereignisse in einem Beitrag) geht es nochmals ausführlich um sängerische Leistungen, ein Themengebiet, für das sich der Opernliebhaber Hanslick ab den 1860er Jahren immer mehr interessiert und über das er gut informiert schreibt. Oft werden neue ausländische Tenöre stark kritisiert, wobei das Vorbild des einheimischen Ander oft ungenannt im Raum steht. Interessant ist der ästhetische Diskurs über den sogenannten Nationalton, hier der Vergleich zwischen einer gelungenen Nachahmung des Orientali-

schen in Dopplers „Wanda“ (vgl. die Gesamtkritik vom 30. 9. 1862) und einer im Liedertafelstil verfälschten Harmonisierung des „Hindostanischen“ bei Mair.

15. 4. 1862 Theater und Musik. („Die Crinolinen-Verschwörung“ von Benedix. -Concert des Herrn Epstein. - „Concordia“-Akademie.)

Auch hier betätigt sich Hanslick als Theater- und Musikrezensent in einer Kritik, was eigentlich eine Rarität ist. Das Lustspiel von Benedix fällt durch und wird mit typisch Hanslickscher Ironie kommentiert. Die steile Karriere der Sängerin Pauline Lucca beschreibt er wie aus der Ferne. Er hält sich trotz seiner positiven Grundstimmung für inkompetent, diese Sängerin im Kontext eines Mischprogramms richtig zu würdigen.
Pauline Lucca (1841–1908)

18. 4. 1862 Die „Matthäus-Passion“ von Joh. Seb. Bach

Hanslicks erste große Rezension der Wiener Erstaufführung von Bachs „Matthäuspassion“ stellt Bachs Werk in die Geschichte der vertonten Passionen seit dem Mittelalter. Er betont den katholischen Anteil und bestreitet damit deren protestantische Vereinnahmung. Sehr ausführlich berichtet er deshalb – in der Rolle als Publikumserzieher – über die Formen und Gebräuche vor Bach. Dass es ihm um die historische Einordnung geht, zeigt auch der Schluss der Kritik, wo er die Religiosität in Bachs Passionsmusik mit der bei Beethoven und Händel vergleicht und nicht umhin kann, die Düsterkeit bei Bach und seine Nähe zum Pietismus zu bemerken, ja fast zu bemängeln. Die kontrapunktischen Kunststücke Bachs kann er zwar anerkennen, doch eher als historisches Zeugnis denn als Genusswert für die Gegenwart (bereits 1860 hatte er wegen einer ähnlichen Äußerung bezüglich Bachs eine Auseinandersetzung mit seinem Kollegen Selmar Bagge, vgl. I,5, S. 496f., sowie Kritiken vom 22. 11. 1860 und 6. 12. 1860; auch später sollte es über seine Bachrezensionen Streit mit Kollegen geben, vgl. etwa Hirschfeld 1885, vgl. auch den Disput mit Robert Franz, Erläuterungen zu 19. 11. 1863). Im Wiederabdruck entfallen große Teile des Textes, vor allem aber die informativen Fußnoten, in denen man etwas über die Wiener Vorgeschichte der Aufführung, Aufführungsbedingungen, Notenmaterial etc. erfährt, was für den Leser des Buches vielleicht zu speziell war, aus heutiger Sicht aber gerade interessant ist.

27. 6. 1862 Musikalisches aus London. I. Von der Ausstellung

In neun von Juni bis November abgedruckten Artikeln berichtet Hanslick über die Eindrücke seiner Reise zur Weltausstellung 1862 nach England. Er war (vgl. AML I, S. 313) im Auftrag des österreichischen Handelsministeriums ab Mai des Jahres in London. Dabei besuchte er neben London selbst die Städte Oxford und Argyle-Lodges. Auch über ein Pferde-Derby in Epsom und seine zahlreichen Begegnungen mit Musikern und Literaten, an erster Stelle Jenny Lind und der geliebte Charles Dickens, referiert er dort ausführlicher als in seinen Zeitungstexten. Der erste Artikel enthält zunächst eine allgemeine Rundschau. Wie alles in England sei der erste Eindruck sehr imposant, der zweite eher ernüchternd: Hanslick gibt einen Überblick über die englische Musiksaison und ihre Organisationen, schildert seinen ersten Rundgang durch die Ausstellungshallen (vgl. dazu unten „Flaneur“), beklagt sich über die Isolation des Berichterstatters Hanslick von der Jury (das heißt, die Unmöglichkeit Instrumente immer zu prüfen und darüber lückenlos zu berichten). Weiterhin informiert er über die Besetzung der Jury (Pauer für Österreich, Fétis für Frankreich, Sterndale-Bennett für England, letzterer entpuppt sich allerdings nicht als der gedachte romantische Musikpoet, sondern als cleverer Musikgeschäftsmann; über seinen Wiener Landsmann, den Klavierprofessor Ernst Pauer und sein gastfreundliches Haus, in dem er während seines Londoner Aufenthaltes ständig verkehrte, schreibt Hanslick in AML I, S. 315ff. ausführlich), die Preisvergabe und ihre Wirkungslosigkeit (fast alle erhalten die Medaille, so dass nicht klar wird, welche wirklich die besten Instrumentenbauer sind). In seinen Londoner Artikeln beschreibt Hanslick ausschließlich Sachverhalte, die sich im Umkreis der Musik bewegen. Auf das Leben in England oder der Großstadt London, auf die anderen Gegenstände der Weltausstellung geht er gar nicht ein. Beim Wiederabdruck entfällt dieser erste Aufsatz.

29. 6. 1862 Musikalisches aus London. II. Von der Ausstellung

In einer Karikatur über die Weltausstellung in London 1851 (The Great Derby Race For Eighteen Hundred and Fifty-One) werden die teilnehmenden Nationen als Jockeys in einem typisch englischen Pferderennen vor der Kulisse des für 1851 gebauten Kristallpalastes dargestellt. Dabei soll der internationale Kampf um Fortschritt und Modernität versinnbildlicht werden und die Rangordnung, die das Magazin „Punch“ (vgl. Gienow-Hecht/Schumacher 2003) den einzelnen Nationen zuwies. Dass dabei die Europäer, besonders die

Briten, vorne lagen, versteht sich. Dennoch hatten die Weltausstellungen einen universalistischen Ansatz, in dem es primär nicht um die Rivalität oder den Kampf der gerade erst entstehenden Nationen ging. Noch unter „Ferner liefen" sieht man die US-Amerikaner, auf einem Revolver reitend, der damals zum ersten Mal ausgestellt wurde. Weltausstellungen waren der erste Schritt der Wirtschaft zur Globalisierung. Der Vergleich der Nationen wurde noch als eine Art Sport im Sinne des britischen *fair play* gesehen, ohne die realen Folgen zu bedenken, die das Konkurrenz- und Profitprinzip schon im 19. Jahrhundert hatte. Dass die frühen Weltausstellungen zum Teil ein noch größeres Publikum anlockten als heute, zeigt die Tatsache, dass für die Pariser Weltausstellung von 1900 50 Millionen Karten verkauft wurden, dreimal mehr als 100 Jahre später in Hannover.

Für die kultursoziologische Deutung der Weltausstellungen ist Walter Benjamins „Passagen-Werk" (Benjamin 1983) eine erstrangige Quelle. Er sieht die Weltausstellungen als „Wallfahrtsstätten zum Fetisch Ware" (Benjamin 1983, Bd. 1, S. 50), also als eine Art Religionsersatz. Dabei bezieht er sich auf eine zentrale Passage in Karl Marx' „Kapital", „Über den Fetischcharakter der Ware", wo es unter anderem um die „theologischen Mucken" der Ware geht (Benjamin 1983, Bd. 1, S. 51). Die aufwändige und zum Teil unter unmenschlichen Bedingungen erfolgte Herstellung soll man den ausgestellten Waren nicht anmerken, man ist geblendet. Ähnliches ist auch bei Kunstprodukten zu sehen: die Verschleierung der Arbeit, die später Adorno in Wagners Kompositionen nachweist, wird bereits bei Hanslick konstatiert. Zum Teil gedacht, „die Arbeiterklassen zu amüsieren" (Benjamin 1983, Bd. 1, S. 50), entwickelten sich die organisierten Fahrten zu den Weltausstellungen zu einem „Fest der Emanzipation" (ibid.) und verhalfen der Arbeiterklasse zu eigenem Klassenbewusstsein und zu ihrer Verfassung, insbesondere 1862 in London, wohin 750 Vertreter reisten und mit zur Gründung der Internationalen Arbeiter-Association beitrugen (Benjamin 1983, Bd. 1, S. 51; diese These Walter Benjamins ist allerdings umstritten, Buck-Morss 1993, S. 114).

Höhepunkt ist für Benjamin die 1867 in Paris stattfindende Weltausstellung, in der sich diese Stadt als Kapitale des Mode und des Luxus zeigen will, wozu Jacques Offenbachs Operetten die „ironische Utopie einer dauernden Herrschaft des Kapitals" lieferten (Benjamin 1983, Bd. 1, S. 52).

Nach Walter Benjamins Einsicht trugen die Weltausstellungen wie vieles in der bürgerlichen Kultur – für die spätere Zeit sollte der Augenmerk auf der Fotografie und dem Film liegen – zur Zerstreuung bei und lenkten von eigentlichen Problemen ab. Der äußere Glanz der vielen ausgestellten Waren wird als Phantasmagorie beschrieben. Deren Absurdität habe Grandeville

zu seinen als Vorgriff auf den Surrealismus eingestuften Zeichnungen inspiriert.

Die Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts hinterließen außer der zunächst harmlos scheinenden wirtschaftlichen Nationenkonkurrenz im Sinne des fortschrittsgläubigen 19. Jahrhunderts architektonische Symbole, die immer noch symbolisch für die entsprechenden Städte stehen. Die neuen Baustoffe Glas und Eisen trugen dazu bei, die architektonischen Landschaften der Großstädte bis heute zu prägen. Für London ist es der Kristallpalast, der überall nachgeahmt wurde, für Paris natürlich der Eiffelturm.

Wie man in den entsprechenden Zeugnissen nachlesen kann, ist zunächst aber ein riesiges Warenarsenal zu besichtigen, das den Eindruck der Zerstreuung, des Simultanen, der Faszination des Gigantischen, des Massenhaften und schließlich einer utopisch-positiven Gesamtstimmung hervorruft, die im Sinne Benjamins das Jahrhundert als ein träumend-schlafendes Kollektiv erkennen lassen, das nur in Schockszenarien oder Albträumen die Katastrophen, die daraus im 20. Jahrhundert folgten, vorausträumen kann. Besonders der zweite Artikel Hanslicks bestätigt unbewusst diese Erkenntnis.

Erst später wurde die Konkurrenz und der Kampf der Nationen insofern vorweggenommen, als man neben den Kriegsgeräten, die man bei der anderen Nation besichtigen und sogar kaufen konnte, auch die Errungenschaften der Sozialgesetzgebung (so 1900 seitens Deutschlands) bestaunen konnte. Diese sollte wiederum dem revolutionären Impetus der Arbeiterbewegung entgegenwirken. Gleichzeitig wurden die laut Marx entfremdeten Produkte der Arbeiter, die diese selbst nicht erwerben konnten, feilgeboten. Sie selbst wurden von den Maschinen, die sie bestaunten, verdrängt. Im Gegensatz zur hier schon angelegten Globalisierung in der Warenwirtschaft glückte diese bei den Arbeitern nicht und das gehört zu den als Metaphysik erfahrbaren Absurditäten der Weltausstellungen, die Benjamin als zentralen Punkt seines „Passagen-Werkes“ darstellen wollte.

Hanslicks Berichte zeigen wie ein nachträgliches Dokument und sehr neutral, dass Benjamins oft lapidare dialektische Bilder und Analysen durchaus heute noch ihre Gültigkeit haben.

Außer über die Ausstellung 1862 in London berichtet Hanslick später auch über folgende große Weltausstellungen: 1867 Paris, 1873 Wien (sie löste durch enttäuschte Erwartungen einen Börsenkrach, den „schwarzen Freitag“, mit aus; gleichzeitig gab es in Wien eine Choleraepidemie), 1901 Paris (eigentlich war die Ausstellung 1900). Außerdem war er 1876 auf der Münchner Kunstausstellung, 1886 nochmals in London, 1888 in Skandinavien und 1894 in Budapest (diese musikalischen Reiseberichte beziehen sich ähnlich wie bei

den Kunstausstellungen auf das allgemeine Musikleben). Die Wiener Weltausstellung 1873 wird natürlich in allen Einzelheiten dargestellt, eine Paralleldarstellung gibt es von Hanslicks Davidsbündlerfreund August Wilhelm Ambros in der „Wiener Zeitung“ (vgl. die Auflistung aller Ambros-Artikel in Lomnäs/Strauß 1999). Zwei Weltausstellungen fanden zu Hanslicks Lebzeiten in den USA (1876 Philadelphia, 1893 Chicago) statt. Dass Hanslick trotz seiner Reiselust sich nicht dorthin begab, liegt vielleicht auch an der musikalischen Skepsis begründet, die er der Neuen Welt entgegenbrachte, anders als Dvořák oder Johann Strauß, der zum Bostoner Weltfriedensfest 1872 anreiste und ein 2000 Musiker zählendes Orchester in einer riesigen Halle dirigierte. Gleichzeitig datieren von dort noch größere musikalische Massenereignisse (deren Wurzeln freilich schon in den europäischen Musikfesten und Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts, vor allem den englischen, liegen). Hanslicks spätere Berichte (etwa 1867 Paris, Conc. II, 517ff.) sind literarisch bei weitem nicht so packend wie die hier vorliegenden.

Unabhängig von der ästhetisch-kultursoziologischen Sichtweise, die Benjamins „Passagen-Werk“ nahelegt, sind die Weltausstellungen für die Musik und Musikgeschichte natürlich auch in anderer Hinsicht interessant:

1. Innovationen im Instrumentenbau verbreiten sich schneller (1862 verweist Hanslick auf das Böhmsche Klappensystem und Aluminium als Material für Blasinstrumente als Novum; in AML I, S. 314f., kommt er darauf zurück und kann in der zeitlichen Distanz den Erfolg Böhms vermelden, auch der mittlerweile gefallene Aluminiumpreis wird erwähnt, vor allem aber, dass seine Prophezeiung bezüglich der Durchsetzung des Steinway-Systems in Erfüllung gegangen sei; den größten wirtschaftlichen und äußerlich sichtbaren Nutzen der Weltausstellungen haben natürlich die Instrumentenbauer)
2. Man kann Instrumente, Spielweisen, Musikgattungen und die Aufführungspraxis anderer Länder oder Völker studieren (so integrierte später Debussy die Gamelan-Musik Indonesiens, die er auf der Weltausstellung 1889 in Paris gehört hatte, in sein eigenes Musikkonzept)
3. Eigenheiten im Musikleben des Gastgeberlandes, die als negativ oder positiv erkannt und beschrieben werden, können später das eigene beeinflussen (so propagiert Hanslick die Pariser Normalstimmung oder das Konzept der komischen Oper in Paris auch für Wien; er erkennt durch den Vergleich mit England den hohen Status des deutschen und eigenen Wiener Musiklebens: die Toleranz, Liberalität, die Kunstfertigkeit der Musiker selbst, die Programmvielfalt; das kritisierte Reklamewesen Englands wird später der Normalfall)

4. Preisvergleiche (Aufführungskosten, Musikergagen, Unterrichtshonorare, staatliche Subventionen, damit zusammenhängend das öffentliche Ansehen generell) sind möglich

Zu Beginn des zweiten Artikels vergleicht Hanslick die Ausstellung mit Dantes Inferno. Diese Wirkung auf den neutralen Beobachter ergibt sich aus der Macht und Simultaneität der Ereignisse. Die Wirkung, die ausgestellte Waren auf den „Flaneur“ noch in den ersten Pariser Passagen hatten (diese wesentliche Vokabel Walter Benjamins, die dieser seinen Baudelaire-Studien entnommen und als Signum des 19. Jahrhunderts verwendet hatte, benutzt auch Hanslick), wird auf einer Weltausstellung vervielfacht. Wenn Benjamin auf mythische Bilder wie Sisyphus verweist, so greift Hanslick hier auf die Danaiden und Tantalus zurück (noch in seiner Erinnerung, die er in AML I, S. 314 formuliert, assoziiert er zu dieser Weltausstellung nur Lärm und Tumult). Die simultanen Klangereignisse (verschiedene Tonarten, Stücke und Instrumente, unterschiedliche Schallquellen, -richtungen und deren Dynamik) könnten einer nach dem Manifest des Futurismus entstandenen Musik- oder Geräuschcollage des 20. Jahrhunderts entnommen sein. Tatsächlich wurde das bei Hanslick negativ beschriebene Klangchaos seit diesem Manifest Programm für die Musik des 20. Jahrhunderts. Die Simultaneität von Klangereignissen als Kunstprodukt wurde unabhängig davon schon vorher bei Charles Ives oder Gustav Mahler ausprobiert. Das Szenario, das Hanslick schildert, wirkt surrealistisch. Ähnlich verwandelt Marcel Proust viel später in seinem Recherche-Roman die Kulisse eines Theaterabends in eine surrealistisch anmutende Meerlandschaft um.

Hanslicks Sprache wechselt ins Poetische (neben den surrealistischen und mythologischen Bildern bei der Beschreibung der Instrumente und ihrer Behandlungsweise greift er zu Tiervergleichen – Insekten oder Schlangen – oder extremen Verben für das Traktieren der Instrumente: Hineinspuken, Aussaugen). Er spricht den Leser persönlich mit „Du“ an, um ihn mehr zu packen und ihn mitten ins Geschehen zu stellen (möglicherweise auch eine Assimilation an sein Gastland England: das englische „You“ statt des deutschen unpersönlichen „man“ wird wörtlich übersetzt). Hanslicks Metaphorik greift immer wieder auch auf die Sprache der Industrie und Technik zurück, so am Schluss des zweiten Artikels, wo er die Welte-Orgel mit einem Hochofen vergleicht: „Dies Orchestrion ist ein förmlicher musikalischer Hochofen. Alle Stunden wird die eiserne Thüre unten geöffnet, einige Musikwalzen, wie große Blöcke Holz, hineingeschoben. Nun fängt es an zu knistern, die musikalische Lohe schlägt auf und prasselt mächtig, bis die

Feuerung aufgezehrt ist und der Ofen mit einer neuen Ouverture geheizt wird." An anderer Stelle wird der Ausstellungsraum für Blasinstrumente als „Blechkammer" bezeichnet - man assoziiert vielleicht die gefürchteten venezianischen Bleikammern. Dem Besucher wird - wie heute vielleicht immer noch beim Besuch eines Warenhauses - von dem Überangebot an Eindrükken (dem „Charivari") schwindlig (er wird „halb todt" hinausgetragen, wie Hanslicks Anekdote von der Pariser Weltausstellung von 1855, die er Berlioz' Schriften entnimmt, belegt; s.u. 3. Artikel). Für ihn ist es ein musikalisches Babel oder eine Arche Noah, auch hier der Rückgriff auf die Mythologie, die Bibel. Er sieht das Ganze als Barbarei, eigentlich für Kannibalen gedacht, nicht für Gebildete und Ästheten wie ihn selbst und ruft nach der ästhetischen Polizei. Trotz seiner Distanz zu Kant kann er jetzt - ohne ihn zu nennen - dessen Ablehnung von Musik wegen ihrer Zudringlichkeit verstehen. Alles verbleibt dennoch im ironisch-distanzierten Sprachstil Hanslicks (vgl. die Beschreibung des Spiels auf den Instrumenten).

Inhaltlich geht es im Mittelteil des zweiten Artikels hauptsächlich um Streichinstrumente (in dieser Gattung gibt es seiner Meinung nach zu wenig Ausstellungsstücke zu sehen) und Blasinstrumente. Zum Teil skurril anmutende Instrumente werden ebenso skurril geschildert (vgl. „Armstrongkanonen der Tonkunst", die riesige Metalltuba von Sax: eine „Metallschlucht", worin man sich verstecken kann). Es offenbart sich aber auch der für das 19. Jahrhundert typische Fortschrittsglaube: Hanslick vergleicht das Böhmsche Klappensystem mit dem Fortschritt von Postkutsche zu Eisenbahn - auch hier also der Bezug zur technischen Gegenwart. Er akzeptiert Aluminium statt Silber bei den Blasinstrumenten wegen der Leichtigkeit, verbunden mit der Hoffnung, dass bei fallenden Preisen mehr Menschen diese Instrumente kaufen und erlernen könnten. Schließlich beschreibt er noch die Glasharmonika. Sie gehört für ihn zu den „pathologischen Erscheinungen" der Gegenwart trotz der romantischen Plädoyers bei Schubart und Jean Paul.

2. 7. 1862 Musikalisches aus London. III. Von der Ausstellung

Im dritten Bericht geht es um ausgestellte Produkte selbst, hier ausschließlich die Klaviere. Generell bemängelt Hanslick die akustische Unzulänglichkeit des Ausstellungsgebäudes, die damit verbundene Unmöglichkeit, die Instrumente gerecht zu bewerten. Im Vergleich der Nationen konstatiert er den Vorteil der britischen Klavierbauer (vor allem Broadwood) gegenüber denen des Festlandes (mehr Raum und Kapital, bessere industrielle und fabriksmäßige Organisation). Sehr detailliert stellt er das britische

und aufstrebende US-amerikanische Geschäftswesen dar. Interessant ist dabei die Beschreibung des Aufstiegs der Firma Steinway. Hanslick kritisiert zwar die „prahlerische“ Werbung jeder Firma mit neuen Erfindungen, eine Folgeerscheinung der industriellen Massenproduktion und ihres Bedarfs der Vermarktung durch Werbung auf Weltausstellungen, doch erkennt er die tatsächlichen Vorzüge der Erfindungen Steinways (quer gespannte Saiten, eine einzige gusseiserne Platte) durchaus an.

Im Sinne des von Walter Benjamin analysierten Kunstwerks im industriellen Zeitalter ist Hanslicks Anekdote von der Pariser Weltausstellung 1855 besonders sinnfällig. Bei verdecktem Firmenlogo wurde auf 299 Klavieren in einem Raum Chopins f-Moll-Etüde von einigen Virtuosen vorgetragen. Kurz vor dem allgemeinen Wahnsinnsausbruch („mehrere Jurors ohnmächtig, einige Virtuosen für todt“) kam man zum 300. Klavier: „Als der kleine überlebende Rest sich dem 300. Piano näherte, fing dieses zu allgemeinem Entsetzen von selbst an, das Stück zu spielen. Nichts war im Stande, es zum Schweigen zu bringen. Endlich rief man die Geistlichkeit zu Hilfe, welche dem clairvoyanten Clavier mit Rauchfaß und Weihwasser so lange zusetzte, bis der *F-moll*-Teufel glücklich ausgetrieben war.“

Man kann daran die bei Benjamin beschriebene industrielle Zurichtung des Kunstprodukts zur Massenware, die Reklame, das ständige Einhämmern auf den Rezipienten und den Auraverlust nochmals studieren, ohne dass der nur sensibel reagierende Hanslick diese Phänomene schon in eine metaphysische kultursoziologische Gesamtsicht einbezieht. Während Hanslick dies noch als Dekadenzerscheinung empfindet, macht sich die Kunstentwicklung selbst diese Erscheinungen zum Programm: so etwa könnte man die immer wieder als Vorform der Aleatorik bei Cage gewerteten „Vexations“ von Eric Satie – eine fast unendliche Wiederholung einiger weniger Takte Klaviermusik – interpretieren. Schließlich sind derartige Hörerfahrungen (bei denen man im 19. Jahrhundert noch ohnmächtig oder halb tot werden durfte) zur gängigen Praxis der Einbleuung von Musik im Zeitalter der Massenmedien geworden, sei es durch immer wiederkehrende Wiederholung derselben Stücke, die Annäherung ihrer manipulierten Herstellungsweisen oder die technisch verfügbaren, austauschbaren Grooves oder Patterns (wie im Techno). Insofern sind die von Hanslick gelieferten geradezu literarisch anmutenden Berichte und ihre nachträgliche Theorie (Benjamin) höchst aktuell. Schon hier wird die Nähe der Phantasmagorie zum Wahnsinn eindrücklich beschrieben.

22. 7. 1862 Hofoperntheater. (Fräulein Lucca. Herr Bignio. Herr Himmer. Herr Groß. Herr Braun. Frau Beringer.)

Hanslick kritisiert vehement die Verpflichtungspolitik des Theaterdirektors Salvi. Nur Pauline Lucca wird als Gewinn betrachtet.

Matteo Salvi (1820–1879)

8. 8. 1862 Musikalisches aus London. IV. Die Oper

In seinen London-Artikeln vom 8. 8. und 9. 8. (Nr. IV und V der Serie) geht es ausschließlich um die Londoner Oper. Hanslick beschreibt die Opernhäuser (Covent Garden, Her Majesty's), ihr Repertoire, die eigenartige Konkurrenzsituation und ihre Folgen: Statt ein jeweils eigenes Repertoire zu pflegen, versuchten sich die Londoner Opernhäuser mit den gleichen Opern zu übertrumpfen, was zu Proben im Parforce-Ritt führte. In Ermangelung einer eigenen nationalen Tradition seien sie ausschließlich auf die italienische Oper fixiert. Dies habe zu einer Antiquiertheit und konservativen Haltung geführt, ganz anders als in Deutschland oder Frankreich, wo eine nationale Oper neben der italienischen erblühen konnte. Hanslick erkennt eine Kluft zwischen der englischen Gesellschaft und dem Mutterland der Oper und konstatiert, dass die Oper nur für die Aristokratie und die Touristen da sei, Unsummen verschlinge, hauptsächlich eine Frage des guten Tons, nicht der Musik selbst sei. Dagegen sei in Wien Italienisch eine zweite Muttersprache, für Sänger und Komponisten sowieso. Dies habe natürlich Auswirkungen auf die Aufführungen selbst. Da das englische Publikum die italienisch vorgetragenen Opern nicht verstehe, säßen sie teilnahmslos herum, umgekehrt würden aber auch Sänger, deren sprudelnden Elan Hanslick in Wien noch schätzen gelernt hat, in London steinern wirken. Darin zeigt sich für Hanslick der Unterschied zwischen einer ästhetischen und einer praktischen Nation. Sinn der Oper ist für die Engländer lediglich die Unterhaltung und die Zerstreuung, die auch gut und teuer sein darf. Anders als in Hanslicks Kunstkonzept ist Musik hier nur für die „Abspannung, nie Anstrengung der Geistesthätigkeiten" da (ähnlich beschreibt Walter Benjamin die Rezeption des Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit).

Hanslick geht schließlich noch auf die äußeren Umstände, die Opernhäuser und ihre Bühnenverhältnisse selbst ein. Zwar bemängelt er die Anordnung der Bühne, kann jedoch auch einen vorteilhaften akustischen Sinn darin erkennen, die Kulissen so zu stellen, dass die Sänger nahe dem Publikum sind, vor allem in so großen Räumen.

9. 8. 1862 Musikalisches aus London. V. Die Oper (Schluß.)

In diesem Fortsetzungsartikel zur Oper in London geht es um das „Starsystem“, ein Begriff, den Hanslick damals seinem Publikum noch erklären muss. Statt eines im Ganzen homogenen Ensembles werden in London einige wenige Stars verpflichtet, die das Publikum anlocken sollen. Um sie herum agieren eher mittelmäßige Kräfte. Hanslick beschreibt die Stars Tietjens, Trebelli und Giuglini. Die Entwicklung von Therese Tietjens, die er aus Wien kennt, gefällt ihm gut (sie hat nicht die von ihm allzeit gerügten sängerischen Unarten angenommen), obwohl sie für ihn eher eine Konzertsängerin ist. Er benennt ihr ungeheures Salär, aber auch die damit verbundene fast unmenschliche Beanspruchung. Das Ausbeutungssystem bei Sängern in England habe zu fintenreichen Kontraktklauseln geführt, um nicht zu oft wie ein Industriearbeiter zur „Singe-Arbeit“ zitiert zu werden, ein Verfahren, das es in Deutschland so nicht gebe. Giuglini gefällt ihm gar nicht, er ist ihm zu unbeweglich.

Star des Covent Garden ist Adelina Patti (vgl. die enthusiastischen Berichte von ihrem Auftreten in Wien 1863 unten; in AML II, S. 20 ergänzt er, dass der Beginn von Adelina Pattis europäischer Karriere auf ihre Londoner Saison 1862 zurückdatiere). Hier beschreibt er sie als Sängerin, die ihre Auftritte bis in alle Einzelheiten kühl berechne, wie er anhand einer Episode aus „Lucia“ nachweisen kann.

Im Umgang mit ihren Künstlern seien die Engländer nachsichtiger als die Europäer auf dem Festland. Sie übten mit alternden, ehedem anerkannten Größen mehr Pietät als vor allem die Italiener, die diese im Alter undankbar verschmähten.

Von der Vielzahl der anderen vorgestellten Sänger sind einige (Csillag, Formes) schon aus den Wiener Kritiken Hanslicks bekannt, andere (Mario) werden zum ersten Mal vorgestellt, alles aus der mittlerweile auf Sänger spezifizierten Sicht des Opernkenners und -liebhabers Hanslick.

Über die Inszenierungen, die Musiker des Orchesters oder Dirigenten schreibt Hanslick relativ wenig. Bei den Dekorationen herrscht laut Hanslick ebenfalls eine Spielart des „Starsystems“. Er sieht die imposantesten Ausstattungen in den Großen Opern. Vor allem die Alpendekoration der „Tell“-Inszenierung im Covent Garden fasziniert ihn. Bei kleineren Opernproduktionen werde hingegen gespart. Das Orchester ist noch höher gestimmt als in Wien und treibe die Sänger zum Ruin (vgl. seine Plädoyers für die Anpassung der Normalstimmung an das tiefere Pariser System in I,5). Es spiele außerdem roh, betone die guten Taktteile zu stark. Während die Streicher

hervorragende Musiker seien, stuft Hanslick die Bläser eher als mangelhaft ein. Beim Wiederabdruck entfällt dieser wichtige Aufsatz ganz.

11. 8. 1862 Sängerfest in der „Neuen Welt“

In dieser eher als Auftragsarbeit zu wertenden und daher enerviert wirkenden Darstellung eines biedermeierlichen Sängerfestes, das auch ausgerechnet vom für Hanslick unbekannten Verein „Biedersinn“ veranstaltet wurde, kritisiert er besonders, dass der Verein sich Schubert auf die Fahnen geheftet, diesen aber nicht gebührend berücksichtigt habe.

10. 9. 1862 Das deutsche Künstlerfest in Salzburg

Ähnlich wie im späteren Reisebericht über Klagenfurt (2. 6. 1863) signiert Hanslick hier mit „h.“. Es ist kein eigentlicher musikalischer Feuilleton-Artikel. Hanslick referiert vielmehr über ein Fest der bildenden Künstler (Veranstaltungen, Versammlungen, Beschlüsse und geselliges Ambiente), wo die Musik nur eine marginale Rolle spielte. Er entdeckt hier den Violinvirtuosen Anton Bennewitz (1833–1926), der später als Direktor am Prager Konservatorium wirksam war und als Begründer der Prager Geigenschule gilt.

25. 9. 1862 Musikalisches aus London. VI. (Geistliche Musik.)

Im sechsten Artikel über London geht es um die geistliche Musik, die anders als die Oper eine eher demokratische Einrichtung sei und große Popularität besitze. Mehr als in seinem Geburtsland Deutschland ist Händel der Star dieses Massenvergnügens, den vor allem die „Sacred harmonic society“ pflegt. Diese Gesellschaft bildet gleichzeitig einen Unterstützungsfonds für Musiker und verfügt über eine wertvolle Bibliothek. In der Exeter-Hall, einem auf Massenwirkung ausgerichteten Saal (er fasst 3000 Zuhörer), hört Hanslick akustisch unbefriedigend Haydns *Schöpfung*. Ganz und gar enttäuscht ist er vom Zustand der Stimme Jenny Linds, die er ansonsten so verehrt.

Eine noch größere Wirkungsfläche für Massenveranstaltungen bietet der Kristallpalast. Im Konzert sind 4000 Sänger und Musiker aufgeboten. Gegen die Massenchöre fallen natürlich die Solonummern akustisch ab, alles in allem ein musikalisch wenig zufriedenstellendes Ereignis. Für Hanslick ist dafür auch die finanzielle Spekulation verantwortlich (die „*Crystal Palace Company* denkt dabei nur an ihre Bilanz; sie macht ein Geschäft in ‚Händel‘, wie sie Tags darauf ein Geschäft in Kohlen macht“).

Dennoch bewundert er die Nähe des Publikums zum verehrten Händel, was er an den auch als Massenware aufgelegten Klavierauszügen seiner Oratorien nachweist, die das Publikum sogar an Bahnhöfen erwerben, studieren und mit ins Konzert bringen kann (eine vergleichbare Situation an Wiener Bahnhöfen fände er eher absurd, aber auch dies ist schon ein Symptom für den fortgeschritteneren Status der Musik im Zeitalter der mechanischen Reproduzierbarkeit, ähnlich den später beschriebenen von Joachim abgelehnten Reklame- und Werbemaßnahmen in England, den „Sandwiches", vgl. 30. 10. 1862).

Letztlich geht es in diesem Artikel nur um die Oratorienpflege in Massenveranstaltungen. Die geistliche Musik in Kathedralen, die vielleicht zu einem anderen Bild beigetragen hätte, wird gar nicht angesprochen.

30. 9. 1862 „Wanda." Romantische Oper in drei Acten, von Franz Doppler

Hanslick rezensiert diese Opernnovität in der gewohnten Reihenfolge (Libretto, Musik, Aufführung). Grundsätzlich kritisiert er das Textbuch, kann aber die Instrumentationskunst in Dopplers Werk durchaus würdigen. Als problematisch empfindet er Reminiszenzen an bekannte Opern wie Meyerbeers „Hugenotten", die er aus Dopplers Tätigkeit als Orchestermitglied erklärt. Gelegentlich führe dies zum Eklektizismus (französische, italienische, deutsche Elemente). Obwohl Hanslick dem Nationalkolorit wenig abgewinnen kann (was er bezüglich des Ungarischen besonders am Anfang der Rezension nochmals betont, vgl. dazu auch Strauß 1999), hält er den polnischen Nationalton bei Doppler für besonders authentisch. Ähnliches gilt für die orientalischen Anklänge. Weniger gelungen, sondern lediglich „geschickt" seien dagegen die eigentlich dramatischen und operntypischen Kompositionen (Arien, Duette).

Franz Doppler (1821–1883), Wanda (1850)

7. 10. 1862 Theater und Musik. (Rota's Ballet „Monte Cristo". – „Fidelio". – Gluck's „Orpheus".)

Hanslicks Rezension von Rotas Ballettversion des „Monte Cristo" ist ein Verriss. Die Übersetzung des dramatischen Moments in Bewegung misslinge, weil der Zuschauer die Handlung nicht verstehen könne. Auch die Musik erfährt kein Lob, weil sie zur schlechten italienischen Opernmusik zu rechnen sei.

Giuseppe Rota (1822–1865), Monte Cristo (1856)

29. 10. 1862 Musikalisches aus London. VII. (Vereine. – Concerte.)

Im 7. und 8. Londoner Artikel geht es um musiktreibende Vereine, gemeint sind damit die Orchester. Diesbezüglich bewertet Hanslick das englische Musikleben positiv, weil es auch sehr viele Musikvereine außerhalb Londons gebe, die einerseits zu den Londoner Händelfesten als Massenveranstaltungen beitrügen, andererseits von Londoner Gastspielen profitierten. Gerade in den sogenannten Provinzstädten wie Oxford gebe es eine unglaublich große Nachfrage mit dementsprechenden Preisen für Musikaufführungen oder Abonnements. Im ersten Artikel über die Orchester geht es um die „Philharmonic Society", die genau so alt ist wie die Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde". Ihr Engagement gilt den großen Instrumentalwerken der Klassik (Haydn, Mozart, Beethoven). Dieses Orchester machte die Wiener Klassiker, hauptsächlich Beethoven, in London populär und dankte diesem in seiner Spätzeit sogar durch Geldüberweisungen. Auch Weber und Mendelssohn feierten hier große Erfolge. Hanslick berichtet amüsiert über die frühere englische Orchesterpraxis, mit zwei Dirigenten (von vorne und vom Klavier aus) zu arbeiten bis zur Änderung durch Spohr. Zwar rügt er beim aktuellen Orchester einige gravierende Mängel (Intonation, Einstudierphasen ohne Muße, Aufführungen oft nur mit einer Probe), was in Wien besser sei. Dort fehle dafür der lobenswerte Brauch der Auftragswerke. Wie alles in England sei auch die Instrumentalmusik von einem konservativen Geist bestimmt. Aktuelle Werke von Liszt, Berlioz oder Wagner, sogar Schumann lehne man eher ab.

30. 10. 1862 Musikalisches aus London. VIII. (Vereine. – Concerte.) (Schluß.)

Im Fortsetzungsartikel über die Musikvereinen geht es um kleinere Orchester, die sich zum Teil zu einer nationalen Partei zusammengeschlossen hätten, deren musikästhetische Selbsteinschätzung, dass die aktuelle englische Musikpraxis der auf dem Festland ebenbürtig sei, von Hanslick stark in Zweifel gezogen wird.

Dann wendet er sich den Konzertveranstaltungen zu. Neben den Philharmonischen Konzerten beschreibt er insbesondere die populären Montagskonzerte (*Monday Popular Concerts*), die im Eintrittspreis sehr günstig seien und eine musikalische Breitenbildung ermöglichten, eine Einrichtung, die er in Wien vermisst.

Sehr interessant sind seine Schilderungen der *Musical Union*, die bereits nachmittags um 15.30 Uhr Kammermusikkonzerte anbietet, zumeist zwar

ohne Probe, aber in einem für die Zuhörer angenehmen Ambiente inmitten des Konzertsaals, so dass die dargebotenen Werke von allen gut gehört werden können. Bei diesen Veranstaltungen spielen die besten Virtuosen. Zwei von ihnen, Thalberg und Joachim, hebt er besonders hervor, weil sie keine „Concessionen" an ihre Geldgeber oder das Publikum machen. Letzterer geht nicht des Geldes wegen zu seinen Auftraggebern, sondern lässt sie zu sich kommen, kann allerdings nicht die englischen „Sandwiches", die „wandelnden Annoncen", letztlich also die massive Reklame für Konzerte abstellen. Diese Einrichtung kennt auch Hanslick aus Wien noch nicht.

Weiter berichtet er von den in Serie (bis drei) stattfindenden Konzertveranstaltungen, oft nur mit weiblichen Zuhörern („Amazonen-Matinée") sowie über die schlechte Qualität der Gesangvereine, die er mit Bezug auf ein Shakespeare-Zitat abwertet.

5. 11. 1862 Musikalisches aus London. IX. (Naturanlage. – Seltsamkeiten. – Speculation und Humbug.)

Sehr despektierlich beschließt Hanslick seine Aufsatzreihe über das englische Musikleben. England habe keine großen Komponisten hervorgebracht. Die Engländer liebten nur übersichtliche, klar geordnete Musik. Das Publikum sei, möglicherweise durch den verstärkten Alkoholgenuss farben- und tonblind, könne deshalb nur Hauruck-Musik genießen (dazu verweist er auf Untersuchungen, belegt die These daran, dass Engländer Hymnen nicht voneinander unterscheiden könnten, sogar den C-Dur-Schluss von Beethovens c-Moll-Symphonie als Hymne aufgefasst und sich dafür erhoben hätten). Die dem Publikum bei Konzerten ausgeteilten Erläuterungen zum Programm („Synoptical Analysis") bewertet er durchaus positiv, weil sie keine poetischen Deskriptionen wie bei den Neudeutschen enthielten. Generell konstatiert er andere Hörgewohnheiten als in Deutschland: das Publikum verhalte sich eher distanziert, während auf dem Festland jede besondere musikalische Wendung mitverfolgt und entsprechend – gestisch oder verbal – kommentiert werde. Er vermisst also ein aktives, konzentriertes Mitverfolgen der Musik selbst. Den mangelnden wirklichen Bezug zur Musik belegt er auch anhand der potpourrihaften und für ihn unlogischen Programme.

Noch weiter geht er dann in seinem Verdikt, wenn er die englische Sprache generell für musikuntauglich erklärt (Gaumenlaute etc.). Von der großen englischen Renaissancemusik, Dowland oder Purcell, überhaupt der eigenen englischen Vokaltradition weiß er scheinbar nichts, auch wird ja

an keiner Stelle auf die Tradition der Kathedralchöre hingewiesen, die bis heute weltweit führend sind. Dass gerade die englische Sprache für Vokalmusik besonders geeignet ist, zeigt die Entwicklung der Populärmusik im 20. Jahrhundert. Hanslick geht in seiner Kritik allerdings von Übersetzungen der deutschen romantischen Lieder aus, die auf Englisch nicht gut klängen wegen des Fehlens weiblicher Reimendungen.

Schrecklich findet er die „Monstre-Concerte" (zumeist Benefizkonzerte) und ihr Durcheinander. Sie dienten wie alles in England lediglich der Geschäftemacherei. Die Höhe der Gagen oder Verdienstmöglichkeiten im Musikbereich führen seiner Einschätzung nach zum Verlust des Kunstcharakters. Er belegt dies am ungeheuren Zeitaufwand, den etwa ein Klavierlehrer aufzubringen habe. Neben den Unterrichtsstunden müsse er gleichzeitig, um im Geschäft zu bleiben, Konzerte spielen. Diese fielen aber eher schlecht aus wegen fehlender Übezeiten. Ähnliches beschreibt er bereits bezüglich der Ausbeutung der Sänger im Artikel über die Oper.

8. 11. 1862 Hofoperntheater. („Templer und Jüdin". – Herr Hölzel als Tuck.)

Hanslicks Rezension von Marschners „Templer und Jüdin" fällt gemischt aus. Er erinnert sich zwar gerne an diese Oper wie an eine Jugendliebe, kann aber jetzt die Mängel des Textbuches und der musikalischen Umsetzung (ermüdende Partien) nicht verschweigen. Am Schluss plädiert er für die Einhaltung der Originalpartitur anlässlich des Vorfalles, dass der Sänger Hölzel entlassen wurde, weil er das angeblich blasphemische Original „ora pro nobis" statt des unsinnigen „ergo bibamus" sang, das die Leitung angeordnet hatte. Man sieht hier Hanslick als Kämpfer für das Original und für den entlassenen Sänger.

Heinrich Marschner (1795–1861), Der Templer und die Jüdin (UA 1829)

15. 11. 1862 Händel's „Messias" und Jubiläum der „Gesellschaft der Musikfreunde"

Die Aufführung von Händels „Messias" vor großer Prominenz im Rahmen des 50-jährigen Jubiläums der Gesellschaft der Musikfreunde nimmt Hanslick zum Anlass, ausführlich über Händels Oratorien und die Stellung des *Messias* zu reflektieren. Er vermisst an diesem Werk, das in diesem Zeitraum in Wien sehr selten zu hören war, vor allem die Dramatik wegen der fehlenden Handlung. Sogar der *Messias* fällt an einer Stelle unter das Ver-

dikt der Langeweile. Zwar lobt er mit Mozart die großen Chöre, bemängelt jedoch bei einigen Arien des ersten Teils die Steifheit der Koloraturen, der er die charakteristischere Wort-Tonkomposition in aktuellen Werken, aber auch schon bei Händel selbst entgegengesetzt. Anders als sonst spricht sich Hanslick bei diesem Werk für Kürzungen aus und beruft sich dabei auf A. F. J. Thibaut. Gleichzeitig bedauert er das Weglassen eines Lieblingsstückes. Bei der anschließenden Gesellschaft wird der Neubau eines größeren Konzertsaales zum ersten Mal öffentlich verkündet. Das letzte Drittel des Textes, bezogen auf die eher geselligen und offiziellen Ereignisse, entfällt beim Wiederabdruck ganz.

26. 11. 1862 Concerte. (Herr Tausig. – Philharmonisches Concert.)

Wieder einmal steht Karl Tausig im Mittelpunkt von Hanslicks Kritik. Sehr ausführlich geht er auf seine interpretatorischen Fähigkeiten (eigentlich Nichtfähigkeiten) ein, über die Stücke erfährt man erst später etwas. Tausig „sticht" in die Tasten, er möchte „eingefrorne Töne aus dem Eis loszuhacken" und andere Metaphern werden bemüht, um einen Interpreten aus der Liszt-Schule zu ächten (vgl. dazu die Tausig-Kritiken in I,5). Dabei ist es Hanslick um einen warmen Anschlag und Ton zu tun, der hier durch „metallisches Gerassel" ersetzt werde. Schon ein Jahr später geht er viel gnädiger mit Tausig um (vgl. 29. 12. 1863).

Der Mittelteil des Textes bezieht sich auf Beethovens zweite Leonoren-Ouvertüre. Hanslick beschreibt die Entstehungsgeschichte detailliert und stellt eine sehr große Publikumswirkung fest. Der Abschnitt entfällt im Wiederabdruck aus unbekannten Gründen. Hanslick wagt sich darin allerdings auch sehr weit in die sonst verschmähte Poetisierung von Musik hinein. Was bei Liszt verpönt ist, scheint bei Beethoven durchaus möglich. Das mag mit zum späteren Wegfall dieses Textes geführt haben.

Karl Tausig (1841–1871)

3. 12. 1862 Musik. (J. Brahms. – Zweite Quartett-Production. – Grädener. – Désirée Artôt.)

In dieser Rezension begegnet uns zum ersten Mal mit Brahms der spätere Freund Hanslicks. Die Besprechung seiner Werke fällt nicht so ungetrübt positiv aus, wie man es erwarten würde. Hanslick hält sich noch zurück, hat Bedenken gegen das Grüblerische, das „Insichhineinhorchen", das ihn zu sehr an den späten Schumann erinnert. Ähnlich kritisch äußert er sich

mehrfach gegenüber dem von ihm mit zum Kontrahenten der Neudeutschen hochstilisierten Brahms. Er vereinnahmt ihn für die Schumann-Partei und lobt seine Werktreue im Gegensatz zur gefallsüchtigen Liszt-Partei. Das Klavierquartett ist ihm zu kontrapunktisch angelegt, es sei dadurch zu trocken. Das Spiel von Brahms findet zunächst Hanslicks Lob, weil es seinem Ideal entspricht, das Werk und nicht das Interpretieren in den Mittelpunkt zu stellen. Doch dann fordert er von Brahms ein, beim Spielen mehr Gefühle zu zeigen und mehr aus dem Instrument herauszuholen, was sonst eher seinen Widerspruch hervorruft. Sehr angetan ist Hanslick von Brahms' Darbietung der Schumannschen Phantasie in c-Moll, deren von Schlegel stammendes romantisches Motto er besonders hervorhebt. Das letzte Drittel der Rezension wird beim Wiederabdruck nicht mehr berücksichtigt. Zu Désirée Artôt äußert er sich in AML II (S. 23f.) ausführlich, allerdings ohne auf diesen Artikel wörtlich zurückzugreifen. Eher stellt er dort seine persönliche Bekanntschaft und den Unterschied zu Adelina Patti heraus.

Désirée Artôt (1835–1907)

10. 12. 1862 Musik. (Zweites Gesellschaftsconcert. – Köchel's Mozart-Katalog.)

Hanslick ist entgegen seiner sonstigen Skepsis gegen historische Musik oder historische Konzerte begeistert von Brahms' Versuch der Wiederbelebung der Serenadentradition. Er verweist auf die historische Tendenz, dass man seit Beethoven nur noch gewaltige Symphonien geschrieben habe, die den Kampf aller Leidenschaften abbilden sollen, und vermisst dabei einfachere Musik in größeren zyklischen Zusammenhängen. Brahms' Komposition sei diesen Weg erfolgreich gegangen. Die Serenaden (in D-Dur u. A-Dur, s.u.) sind die ersten publizierten Orchesterwerke Brahms.

Im zweiten Teil der Rezension lobt er den „Bienenfleiß" des Ritter Köchel. Sein Mozart-Werkverzeichnis mache deutlich, wie viel von Mozarts Werk noch unbekannt und noch nicht gedruckt sei. Hanslick stellt einen historischen Zusammenhang zur Entwicklung des Werkverständnisses her und relativiert die Menge der Werke Mozarts. Erst seit Beethoven hätten die Komponisten mit jedem Werk das Neue angestrebt, während sich bei Mozart vieles wiederhole.

Brahms, Serenade D op. 11 (1857/58); Ludwig Ritter von Köchel (1800–1877)

18. 12. 1862 Musik. (Männergesang-Verein. – Dritte Quartett-Soirée. – Fräulein Bochkoltz-Falconi. – Philharmonisches Concert. – Fräulein Artôt.)

In dieser Sammelkritik mit vielen kleinen divergierenden Abschnitten macht Hanslick zum ersten Mal durchaus positiv auf den jungen Karl Goldmark aufmerksam. Auch lobt er die Sängerin Désirée Artôt besonders, hofft aber, sie singe in Zukunft im Kärntnertor-Theater nicht in alter polyglotter Weise, sondern auf Deutsch.

Karl Goldmark (1830–1915)

25. 12. 1862 Concerte. (Drittes Gesellschafts-Concert. – Laub und Jaell. –„Die Jahreszeiten".)

„Dornröschen" von Baron von Perfall erlebt in dieser Kritik einen Totalverriss, wie ihn nur Hanslick formulieren kann. Er selbst erwähnt bei seinem Münchenbesuch 1863 (vgl. 2. 10. 1863) Perfalls organisatorische Rührigkeit für die Münchner Musikszene, auch seine freundschaftlichen Gespräche mit ihm bei jedem Aufenthalt dort (AML I, S. 313). Im Musikalischen ist Hanslick dann aber unnachsichtig.

Bedeutendes Lob dagegen erfahren die Virtuosen Jaell und Laub, die sich mit ihren Darbietungen in den Dienst des Werkes stellten und nicht nach der Gunst des Publikums schielten. Nur dieser Teil der Kritik wird in Conc. II wieder aufgegriffen, allerdings im falschen Jahrgang (1863) eingeordnet. Das erklärt sich von daher, dass der Artikel mit dem Konzert vom 22. 1. 1863 in einen zusammenhängenden Text zu Laub und Jaell zusammengefasst wurde. Während Hanslick sonst die alljährlichen Aufführungen von Haydns Oratorien aus der Ästhetik der Langeweile heraus scharf verurteilt, erzählt er mit gewissem Stolz von dem Pensionsfonds für die Witwen der Musiker, der letztlich von den Einnahmen aus diesen Aufführungen lebe.

Karl von Perfall (1824–1907)

30. 12. 1862 Richard Wagner's Concert

Hanslicks ausführliche Kritik des Wagner-Konzertes ist bei weitem nicht so negativ, wie man es von Wagners „Beckmesser" erwartet. An die Konzertzusammenstellung legt er Wagners eigenen Maßstab. Wenn es um das Gesamtkunstwerk gehe, dürften die einzelnen Darbietungen nicht aus dem Zusammenhang gerissen sein. Hanslick respektiert wie von Anfang an durch-

aus die Meisterschaft in Wagners Instrumentation. Die Orchestereffekte, die keiner so beherrsche, könne man in einem so kleinen, konzertanten Rahmen noch gut ertragen, allerdings nicht mehr im Zusammenhang eines ganzen Opernabends.

Kritik wiederum äußert er an der dramatischen Dürftigkeit der Nibelungensage. Während man in der modernen Zeit Entfaltung von Charakteren auf der Bühne gewohnt sei, gäben diese Figuren (zumeist Halbgötter) keine echte Dramatik her. Auch lebe entgegen Wagners Meinung das „Volk“, um das es Wagner ja gehe, nicht mehr in dieser germanischen Sagenwelt. Zu viel müsse erklärt werden. In dem Zusammenhang greift er die apologetischen Bücher im Umkreis der Neudeutschen scharf an, hier das Buch von Franz Müller über den „Ring“. Hanslick bastelt den Anfang des Aufsatzes und den Passus zum Buch von Müller mit anderen Textteilen für den Wiederabdruck in MO 1 zusammen und erhält so einen aktualisierten Artikel zum Thema Wagner und Bayreuth, ohne sein ästhetisches Urteil zu ändern.

Anders, nämlich durchaus erwartungsvoll, bewertet er die „Meistersinger“, von denen er sich viel verspricht (vgl. dazu die entsetzte Reaktion Ambros', Brief Ambros unten). Als eher bürgerliche Oper ohne mythische Einschläge entspricht sie auch eher Hanslicks Geschmack. Der Schluss des Artikels zeigt, dass Hanslick eigentlich in Wagner immer noch das größte dramatische Talent sieht, als das er ihn schon in seinem frühen „Tannhäuser“-Artikel apostrophiert hatte (vgl. I,1), es sei nur noch unklar, für welchen Weg sich Wagner entscheiden würde. Tatsächlich sieht man an den Parallelstellen in AML II (S. 3ff.), wo Hanslick über Wagners Wienaufenthalt 1862/63 ausführlich berichtet (ohne auf die Formulierungen dieses Textes zurückzugreifen), dass Wagner sich ihm gegenüber „fremd“ verhalten habe, weil er „Lohengrin“ nicht so günstig beurteilt habe wie seinerzeit den „Tannhäuser“. Wagner sei dies aber hinterbracht worden, er lese keine Kritiken. Daraus geht eindeutig hervor, dass zu diesem Zeitpunkt die parteiische Polarisierung noch nicht auf dem Höhepunkt war bzw. bei den Hauptkontrahenten Wagner-Hanslick noch gar nicht mit der Feindseligkeit „angekommen“ war, wie man es in der pauschalierenden Geschichtsschreibung gerne darstellt.

Erst im Laufe dieses Aufenthaltes in Wien habe sich dann auch persönliche Distanz eingestellt. Hanslick bringt in dem Zusammenhang auch den oft zitierten Passus über ihren ästhetischen Streit und Wagners späteres „Einschmuggeln“ seiner Person als „Musikjuden“ zur Sprache, wobei er seinen tatsächlichen Status galant umschreibt und die Wahrheit ebenso umgeht. Dass Wagner während seines Wien-Aufenthaltes die negativen Kritiken Hanslicks nicht zur Kenntnis genommen habe, ist wohl eher Wagners

Schutzbehauptung oder einer nach außen getragenen verächtlichen Haltung oder gespielten Ignoranz gegenüber der Kritik generell zuzuschreiben (vgl. dazu auch Wagners Brief vom 1. 1. 1847, in dem er sich für Hanslicks „Tannhäuser“-Kritik zwar bedankt, aber nur den Tadel als förderliche Kritik gelten lässt, vgl. I,1, S. 317).

Musikalische Werke

Wie bereits früher (vgl. I,5) veröffentlicht Hanslick in der Gymnasiumszeitschrift eine Rezension neuerer Editionen, die zum Teil für die Schulpraxis gedacht sind, hauptsächlich dem Thema Gesangspädagogik gewidmete Studien. Es zeigt sich dabei auch die damalige Praxis der Schulmusik, nämlich im Unterricht vorwiegend zu singen. In diese Reihe gehören dann auch die oft leichten kirchenmusikalischen Kompositionen, Psalmen oder Choräle, die für Schüler dieser Zeit ausführbar waren.

8. 1. 1863 Concerte

Zuerst klagt Hanslick in dieser Sammelkritik über die Vielzahl der Konzerte, die er gar nicht bewältigen könne. In Wagners zweitem Konzert werden dieselben Stücke wiederholt, die Hanslick am 30. 12. 1862 rezensierte. Die Begeisterung über Wagners Instrumentationskünste weicht hier der Erkenntnis, dass diese nur äußeres Blendwerk seien. Wenn man die Technik einmal verstanden habe, sei die Musik selbst eher langweilig. Einen gewaltigen Seitenhieb erfährt bei dieser Gelegenheit die Apotheose im „Vaterland“, deren Schwall Hegelscher Formulierungen Hanslick mit Heines Worten als „Leviathan mit Knoblauchsauce“ abtut. Zum Schluss widmet er sich der Kunst des Pianisten Brahms, der eine unbekannte Schumannsonate vorgestellt hat. Hanslick schließt mit dem Wunsch, dass Brahms doch in Wien bleiben möge, was sich dann ja erfüllte. Die Textpassage zu Brahms, die Hanslick im Wiederabdruck übernimmt, ist fälschlich dem Jahr 1862 (seinem ersten Brahms-Artikel, 3. 12. 1862, s.o.) zugeordnet. Der größte Teil des Textes entfällt komplett.

22. 1. 1863 Musik. (Concerte von Laub, Jaell, Jacobine Binder, Marckl, Gustav Satter und Heinrich Ketten.)

In dieser Mischkritik geht es hauptsächlich um verschiedene Pianistinnen und Pianisten. Manchmal klingt aus heutiger Sicht frauenfeindlich,

wie Hanslick insbesondere über junge Pianistinnen schreibt. Allerdings ist das Klavierspielen in dieser Zeit das Haschisch für junge Mädchen. Immer wieder gibt es allergische Artikel Hanslicks über die Zeitkrankheit des Klavierspielens („Waffenruhe am Clavier“, NFP 25. 8. u. 1. 9. 1866, „Ein Brief über die Clavierseuche“, Gartenlaube 1874, S. 574, kulminierend im Ausdruck „gemeinschädliche Klavierspielerei“, MO 9). Im Gegensatz zu diesen Äußerungen erkennt er ja durchaus Clara Schumann oder Jenny Lind als Virtuosinnen an. Hauptpunkt der Kritik ist hier vor allem, dass sich diese heranwachsenden Pianistinnen an Stücke heranwagen, die für sie geistig zu hoch oder technisch zu schwierig sind.

Bemerkenswert ist der Wegfall der abwertenden Aussage über die Klaviertranskription des Pilgermarsches aus „Tannhäuser“, der in Hanslicks Augen ja wie alle Instrumentationen Wagners sowieso ein aufs Orchester übertragener Klaviersatz sei. Im Wiederabdruck verkneift sich Hanslick diese Bemerkung (zu Laub und Jaell vgl. 25. 12. 1862).

31. 1. 1863 Musik

Im Konzert für die Grabstätten Beethovens und Schuberts singt Caroline Bettelheim für Hanslick ganz unvergesslich Schuberts „Der Tod und das Mädchen“. Die Anekdoten aus dem Leben von Schwind und Schubert wiederholt er zum Teil später in AML 1 (S. 296ff.).

7. 2. 1863 Musik

Diese Sammelkritik besteht hauptsächlich aus einer erneuten Klage über den Wiener Konzertbetrieb: zuviel Buntheit in einem Konzert des Carltheaters (dabei sicherlich ein guter Beleg das Zitat aus Vischers Parodie des Goetheschen „Chorus mysticus“ aus Faust II „Das ewig Langweilige/Führt uns dahin!“), zu frühe Engagements und dadurch Verbrauch junger Künstler (Ketten, Caroline Bettelheim als Azucena), das trostlose Repertoire im Hofoperntheater, keine Novitäten, indisponierte Sängerinnen, außerdem die „*Boa constrictor*, genannt ‚Tristan‘ “, deren Probeaufwand die Arbeit an anderen Stücken erdrücke. In Conc. II wird nur der kleine Abschnitt zu Ketten und Satter wiederabgedruckt.

24. 2. 1863 Musik. (Die Preissymphonien. – Philharmonisches Concert. – Laub's erste Quartett-Production.)

Hanslicks kritische Einwendungen gegen musikalische Preisausschreibungen, insbesondere, wenn wie hier gar kein echter Preis vergeben wird, ist im Prinzip sehr aktuell und gehört in eine Argumentationsstrategie, deren Angriff generell dem sportlichen Virtuosentum gilt. Ästhetische Aristokraten enthalten sich seiner Meinung nach solcher Veranstaltungen. Er empfiehlt vielmehr, anstelle des „musikalischen Stiergefechts" namhafte Komponisten um Auftragswerke zu bitten. Diese Praxis hatte er bei seinem Londonaufenthalt als positiv erlebt und beschrieben (29. 10. 1862). Der in Wien eingeschlagene Weg erscheint ihm scheinheilig. Insbesondere aber reizt Raffs Vaterlandssymphonie, die sich in ihren Intentionen und ausformulierten Inhaltsbeschreibungen vergreife, den Gegner von Programmmusik zum entschiedenen Widerspruch.

4. 3. 1863 Musik. (Viertes Gesellschafts-Concert. – Adelina Patti.)

Nach seinem Londonaufenthalt 1862 hört Hanslick hier zum ersten Mal Adelina Patti in Wien. Entgegen der leisen Londoner Zweifel drückt er jetzt fast uneingeschränkte Begeisterung für sie aus (vgl. den späteren zusammenfassenden Artikel über sie in MO 2 und die weiteren Artikel bis 22. 4. 1863). Ihr fehlten nach Hanslicks Urteil zwar einige stimmliche Voraussetzungen (mezza-voce-Hauch, dramatische Wirkung), doch lobt er umso mehr das Fehlen der aktuellen Kardinalfehler der Opernsänger (Tremolieren, Schreien, Tempi verschleppen, Töne ziehen). Durch sie kann Hanslick sogar das Vergnügen an der italienischen Oper wiederentdecken. Adelina Patti ist für ihn ein Naturtalent ohne jegliche erzwungene Intellektualität, allerdings weniger geeignet für tragische Rollen.

Der Anfang der Kritik, der später nicht wiederabgedruckt wird, enthält einen weiteren Beleg für die These, dass Hanslick sehr wohl historisch gedacht und nicht dem Ideal eines historisch-invariant Schönen gehuldigt hat. Zwar kann er Berlioz' Cellini-Ouvertüre nicht seinen späteren Instrumentalwerken gleichsetzen, doch schadeten sie in einem Programm wie diesem den nachfolgenden Mozart-Stücken, die eine andere historische Qualität von Orchestermusik repräsentierten. In einem solchen historischen Kontrast wirken für ihn Mozarts „schlichte Instrumentirung" und der „behäbige Melodiengang" „verblaßt", zumal die Partien dem älteren opera-seria-Typus angehören. Auch hier bezieht er sich auf den schnell wechselnden Zeitge-

schmack, plädiert aber für die bewahrende Instanz der Opernhäuser und empfindet entlegene Musik sogar als „Bereicherung". Anders als sonst zollt er hier dem Jahrhundert des Historismus Tribut, er fordert sogar er eine Art historische Aufführungspraxis, wenn er beklagt, dass die zeitgenössischen Sänger keine Ausbildung für den älteren Operntypus besäßen (zum historischen Einschlag von Hanslicks VMS vgl. schon Strauß 1990, 2, S. 38, 86f., aber auch I,5, S. 486, Kritik vom 5. 4. 1860 und ihre Übernahme in MO 1 und VMS).

Adelina Patti (1843–1919)

11. 3. 1863 Musik. (Philharmonisches Concert. – Akademischer Gesangverein. – F. Laub. – Adeline Patti als Rosina.)

Zu Beginn dieser Mischkritik wird Brahms' Serenade in A-Dur in höchsten Tönen gefeiert (vgl. oben zur Serenade in D-Dur, 10. 12. 1862; Hanslicks falsche Bezifferung als op. 18 bleibt beim Wiederabdruck unverändert; im gleichen Jahr hört er Brahms' Sextett op. 18, vgl. 29. 12. 1863, die Verwechslung rührt vielleicht von daher). Insbesondere ihren Experimentalcharakter (Streicher ohne Violinen) hebt er hervor. Er führt dies auf Méhul zurück, doch gibt es bereits bei Bach ähnliche Experimente (6. Brandenburgisches Konzert; noch früher in der englischen Consort-Musik, ein Zusammenhang, den Hanslick zu diesem Zeitpunkt wohl nicht herstellen konnte).

Einen Verriss erfährt Käßmeyers Symphonie, die zu viele Elemente der Zukunftsmusik enthalte, in die das zunächst in Mendelssohns Manier begonnene Stück umschlage. Interessant ist, dass Hanslick hier zweimal mit dem Begriff der Wahrheit operiert, einem ästhetischen Begriff, der erst im 20. Jahrhundert, vor allem in Adornos Musikästhetik, zur vollen Entfaltung kommt und sonst bei Hanslick eher selten anzutreffen ist.

Adelina Patti glänzt in Hanslicks Augen als Rosina in Rossinis „Barbiere". Kaum kann man sich ein höheres Lob aus seiner Feder denken, er stellt sie sogar auf eine Stufe mit Jenny Lind. Außer der stimmlichen Höchstleistung kann Hanslick auch den schauspielerischen Qualitäten Pattis nur größte Bewunderung entgegenbringen (sie ist „unvergleichlich", vgl. die dazu konträre Bemerkung über ihre kühl berechnende Schauspielkunst im Englandbericht 1862).

Brahms, Serenade A op. 16 (1858/59)

18. 3. 1863 Italienische Oper. („Don Pasquale".)

Wieder steht Adelina Patti im Mittelpunkt der Betrachtungen. Der Rezension schickt Hanslick einen Ausspruch Wilhelm Heinses voraus (vgl. seine Heinsezitate in VMS sowie Payzant 1988/89), für den es bezüglich der italienischen Oper richtig sei, die Ausführenden über die Komponisten zu stellen, was Hanslick ansonsten bedenklich findet. Angesichts einer Oper wie „Don Pasquale", deren musikalischen Wert er wenig hoch ansetzt, bestätige sich die These, wenn das Stück durch eine Sängerin wie Adelina Patti gestaltet würde. Im Folgenden richtet er dann seine Besprechung des Stückes, vom Inhalt angefangen, fast ausschließlich auf die Rollenbeschreibung der Norina aus. Neben der Leistung Pattis verblassen natürlich die der übrigen Sänger. Besonders hebt Hanslick die musikalische Geistesgegenwart der Sängerin hervor, die zweimal bei einem patzenden Orchester die Situation rettet („Napoleon im Pulverdampf").

Donizetti (s.o.), Don Pasquale (1843)

2. 4. 1863 Musik

In dieser Mischkritik stellt Hanslick anfangs zwei Passionskonzerte vor, beginnend mit Schuberts Lazarus-Vertonung, deren vermeintliche Erstaufführung er ausführlich bespricht. Er beleuchtet den unzureichenden Forschungsstand zum Werk Schuberts, die Verwahrlosung des Materials. Auch vom hier aufgeführten Oratorium fehle noch der dritte Teil. Hanslick bewundert an Schuberts Komposition vor allem das Vermögen, aus einer recht undramatischen Vorlage (andauernde Sterbeszene) ein frisches und abwechslungsreiches Werk gemacht zu haben, wovon er einige Stücke zu den ergreifendsten rechnet, die er je gehört haben will. Dennoch sieht er im Stocken des musikalischen Flusses und dem Vorherrschen der Rezitative Mängel, die er gegen die Schubertverehrer geltend macht.

Nach der Übersicht über weitere kleinere Konzertereignisse kommt er am Schluss wieder auf Adelina Patti zu sprechen, hier in der problematischen Rolle der Lucia, die ihr Kritik eingebracht habe. Hanslick sieht sie auch lieber in der Rolle der Rosina und Norina, kann aber hier die Musik selbst verantwortlich machen. Auch, dass sie von der Körperstatur her schon keine Heroine darstellen könne, führt er ins Feld, beeilt sich aber hinzuzufügen, dass für ihn die Rolle diesbezüglich noch nie befriedigend besetzt gewesen sei.

Nur den Teil über Adelina Patti benutzt Hanslick für den Patti-Artikel in MO 2. Der interessante Abschnitt über Schubert wird nicht wiederverwendet.

Donizetti (s.o.), Lucia di Lammermoor (1835); Schubert, Lazarus, oder Die Feier der Auferstehung (1820, UA 1830)

14. 4. 1863 Musik. („Don Giovanni" im Carltheater.)

Diese Don-Giovanni-Kritik gerät wieder zu einer Patti-Lobeshymne. Durch ihren natürlichen Instinkt ist sie für Hanslick geradezu das Ideal der Zerlina. Vor allem lobt er entgegen der „graswuchshörenden Weisheit" der Kritikerkonkurrenz, dass sie Mozarts Partitur unbelassen, ohne die üblichen sängerischen Zutaten, aufführe, die er sonst moniert. Einen weiteren Teil der Kritik widmet er den Mängeln der Inszenierung, wozu er auf eine stattlich angewachsene Sekundärliteratur verweisen kann. Auch diese Art von Leistungskritik ist neu für Hanslick. Neben der misslungenen Dekoration fällt auch die Fehlbesetzung der wichtigsten Rollen ins Gewicht. Nur der Teil über Adelina Patti wird in dem ihr gewidmeten Aufsatz in MO 2 wiederabgedruckt.

22. 4. 1863 Musik. (Letzte Concerte. – „La Traviata", von Verdi.)

Auch diese Sammelkritik endet am Schluss wieder bei Adelina Patti. Von ihr hat sich Hanslick zwar zum Abschied eine andere Rolle als die der Violetta aus Verdis „Traviata" gewünscht, doch könne sie durch ihre anmutige Art selbst dieses verhasste Werk aufwerten (wie immer bei Verdi stören Hanslick die Trivialität, der rohe dramatische Ausdruck, die „schleuderische" Technik). Vor allem lehnt Hanslick die inhaltliche Wendung der Romantik vom Wahnsinn in das Genre des rein „körperlichen Leidens in seiner klinischen Nacktheit" – er meint die Schwindsucht – vollkommen ab. Den Schritt der Romantik zur „Ästhetik des Hässlichen" will er nicht mitvollziehen. Dennoch kann er einige Arien, von der Patti gesungen, sogar goutieren, bedauert sogar, dass Verdi sich in diese kompositorische und ästhetische Richtung weiterentwickelt habe. In der Rolle der Kameliendame sieht Hanslick Pattis schauspielerisches Talent an der Grenze angekommen: Sie habe die Extrema mit ihrer Liebenswürdigkeit geadelt und das Publikum und er mit ihm habe ihr dieses „Falsum" gerne abgenommen. Auch hier argumentiert er mit dem Begriff der ästhetischen Wahrheit, das Charakteristische, Hässliche führt für ihn über die Grenzen des Schönen hinaus (allerdings hauptsächlich auf den Inhalt und

die Rolle bezogen!). Der Teil über die gerade im Extrem sich bewährende Patti wird allerdings nicht im Patti-Aufsatz für MO 2 wieder verwendet. Lediglich einige Zeilen tauchen im Verdi-Aufsatz von MO 1 wieder auf.

Dass Hanslick die frühen „Papillons“ von Schumann, die ihn durch den Jean-Paul-Bezug an seine eigene Davidsbündlerzeit hätten erinnern können, als nur biographisch interessant, ja sogar als dilettantisch abtut, ist verwunderlich.

Robert Schumann, Papillons op. 2 (1830/31); Verdi, La Traviata (1853)

24. 4. 1863 Lalla Rookh. (Komische Oper von F. David.)

Diese Oper von Félicien David ist seit Dopplers „Wanda“ die erste Novität am Hofoperntheater (vgl. Hanslicks Klage über den Verschleiß der Energien zugunsten des alten Repertoires und Wagners „Tristan“, 7. 2. 1863). Hanslick vergleicht die Wiener Neueinstudierungen, besonders im Bereich der komischen Oper, mit den Verhältnissen in Paris und kann nur mit Neid von den dortigen Möglichkeiten und Gegebenheiten berichten. In der Oper selbst vermisst er eine sich steigernde Dramatik und die Lebendigkeit der Figuren. Die Musik ermüdet und langweilt ihn (s. Essay). Auch die Sänger lassen zu wünschen übrig (Humorlosigkeit, Peinlichkeit), lediglich die Einstudierung Dessoffs und die Ausstattung vermögen ihn zu befriedigen. Dementsprechend reagiert für ihn das Publikum zu Recht kühl (nicht immer gibt er solche Bemerkungen preis und nicht immer schließt er sich gar dem Urteil des Publikums an).

Félicien David (1810–1876), Lalla Rookh (1862)

5. 5. 1863 Musik. (Die Gäste im Kärntnerthor-Theater: Frau Fabbri, Fräulein Kropp, Herr Dalfy, Frl. K. Friedberg. – Concert von J. Labor. – Messe von R. Schumann.)

Hauptsächlich geht es in dieser Sammelkritik um interpretatorische Leistungen (zunächst von Sängerinnen, dann einer Tänzerin, schließlich eines Pianisten). Diese Art von Rezension, in der die Leistung im Mittelpunkt steht (Hanslick entwickelt dabei sowohl im Sängermetier als in dem des Balletts einleuchtende Kriterien) und vom Werk mehr oder weniger abgesehen wird, wäre beim frühen Hanslick fast undenkbar gewesen. Er kritisiert etwa die böhmische Aussprache oder die mangelnde Atemtechnik, lobt die Nuancierungskunst im Anschlag beim blinden Pianisten Labor und gibt der Hofoperndirektion Empfehlungen zu Verpflichtungen.

Die Bemühungen um Schumanns Messe bei Wiener Kirchenchören werden hoch angesetzt und professionellen Konzertvereinigungen zur Nachahmung empfohlen trotz der ungünstigen Kirchenakustik. Das Werk streift Hanslick nur marginal, kann aber Kennzeichen des späten Schumanns (Ermattung der Fantasie), die allgemeine Problematik des Kirchenstils bei einem freien Geist (Selbstverleugnung, vgl. dazu die analogen Beurteilungen bezüglich der Messen Liszts und Beethovens in Hanslicks früheren Aufsätzen) nicht verschweigen.

Die Tänzerin Kathinka Friedberg, so erinnert sich Hanslick wieder in AML II (S. 24) habe er bei der Sängerin Désirée Artôt getroffen. In der Rezension erwähnt er ihre Ausstrahlung in der Rolle der Helene. Er greift in AML II (S. 24f.) auf etliche Charakterisierungen (z.B. „gespenstisch schön") wortwörtlich zurück. Ansonsten formuliert er einen neuen Text. Dies zeigt wieder das Verfahren der Textmontage Hanslicks sogar im Kleinsten, auch, dass er alle seine Rezensionen aufhob und bei Gelegenheit darauf zurückgriff, ohne einen längeren Textpassus abzuschreiben (ein Lesartenverzeichnis anzulegen lohnt hier nicht; der Schluss des Abschnitts zu Friedberg, in der er die an ihn gerichteten Briefe der beiden Künstlerinnen erwähnt, deren Bildungshorizont er als weit über dem Durchschnitt ihres Berufstandes stehend hervorhebt, zeigt, wie wichtig der Fund des Hanslick-Nachlasses wäre).

Robert Schumann, Missa sacra op. 147 (1852/53)

16. 5. 1863 Deutsche und italienische Oper

Hanslick sieht die italienische Stagione, deren bisherige Resultate seitens des Direktors Salvi eher spärlich ausgefallen seien, erwartungsgemäß skeptisch. Der Argumentation, die italienische Oper hebe die Qualität der deutschen, kann er nicht folgen, weil die Höhe der Kosten eher die deutsche verdränge. Er wünscht sich eine gute deutsche Oper mit abgerundetem Repertoire und guten Kräften oder Gästen und dazu eine auf privater Unternehmerebene stattfindende Stagione.

28. 5. 1863 Nach der Grundsteinlegung

Anlässlich der Grundsteinlegung zum neuen Wiener Hofoperntheater erläutert Hanslick analog zu den drei Hammerschlägen bei einer Grundsteinlegung seine drei Wünsche für die zukünftige Oper: 1. Der artistische Direktor soll eine unabhängige ästhetische Instanz sein. 2. Den Stamm des Repertoires sollen deutsche Opern bilden. Er bespricht dabei kritisch den

aktuellen Status der deutschen Opernkomponisten und die Möglichkeiten, ihr Opernschaffen zu fördern (z.B. Zusammenarbeit und Dialog von Librettist und Komponist wie in Frankreich). 3. Es sollen immer hervorragende Kräfte engagiert werden. Zu diesem Zweck empfiehlt er eine gute Operngesangschule.

2. 6. 1863 Von Wien nach Klagenfurt

Hanslicks Bericht über den Anschluss Klagenfurts ans Eisenbahnnetz und die entsprechende hochoffizielle Feierstunde ist auch eine Reise in seine eigene Vergangenheit, sein so genanntes „Klagenfurter Exil“ (vgl. I,2). Dass er der hier mit „h.“ signierende Autor ist, sieht man auch an der Erwähnung ehemaliger Freunde, die zum Teil schon gestorben sind und derer er besonders herzlich gedenkt (Moro, Herbert, Egger, vgl. dazu I,2), sowie an der schlechten Erinnerung an das Fiscalamt, in dem er als „Aushülfsreferent“ nach seinem Jurastudium arbeiten musste (AML I, S. 164ff.).

Trotz der Provinzialität Klagenfurts (die Stadt ist innerhalb der Kronländer vernachlässigt, kann nicht die kulturellen Errungenschaften anderer vergleichbarer Städte aufweisen) erinnert er sich gerne an diese Zeit (vgl. den zu Beginn des Langeweile-Essays abgedruckten Brief an Frau von Moro über die Klagenfurter Ruhe im Gegensatz zur Hektik der Großstadt Wien). Er widmet Klagenfurt in AML I ein ganzes Kapitel, in dem er gerade die Natur, den familiären Anschluss, die Herzlichkeit der Klagenfurter besonders dankbar erwähnt (AML I, S. 174ff.).

28. 6. 1863 Zwei Theater-Prinzessinnen von ehedem

Hanslicks Rezension über zwei Neuerscheinungen auf dem Buchmarkt ist, wie damals üblich, vor allem ein Inhaltsreferat. Er begründet dies im Vorspann mit der Unbekanntheit des Dargestellten, dass es sich um das Novum von weiblichen Theatergrößen, eine Sängerin und eine Tänzerin, beide aus Italien, handele, die in dem ihnen zunächst barbarisch dünkenden Deutschland mit die ersten weiblichen Stars waren, um die sich ihre Souveräne fast bis zum Duell bemühen mussten, in beiden Fällen also eine Art Abenteuerroman. Kritik an der Darstellung oder Aufbereitung wird nicht geübt. Es geht Hanslick einzig um die Weitergabe zweier interessanter Geschichten.

Margherita Salicola (1660–1717); Barbara Campanini (Barbarina) (1721–1799)

7. 7. 1863 Richard Wagner's Nibelungen

Hanslicks Artikel über Wagners Nibelungen-Apologie ist zunächst eine ironische Darstellung von dessen theoretischem Denken: seiner Auffassung der bisherigen Operngeschichte, die er insgesamt despektierlich behandele, seinem Ansinnen auf seine eigenen Opernaufführungen im eigenen Theater, subventioniert durch einen fürstlichen Mäzen, schließlich dem damit verbundenen Verzicht auf alle anderen Opern der Tradition. Außerdem gibt Hanslick seinen Lesern am Schluss der Rezension eine Kostprobe von Wagners Textkomposition, dem „Hundetrab von Alliterationen". Daneben wird auch die Problematik von Wagner-Aufführungen überhaupt (das Resultat beim Sänger sei, schon nach einem Abend halbtot zu sein) und von Wagners falscher Darstellung des Wiener Repertoires beleuchtet (vgl. Jg. 1858, als Lohengrin zum ersten Mal in Wien aufgeführt wurde, I,4, S. 333ff.). Durch den Wiederabdruck in der NRMZ verstärkte Hanslick die überregionale Ablehnung Wagners. Dass dieser auf der anderen Seite nach solchen Artikeln „fremd" reagieren musste, wie Hanslick ihre Begegnung während Wagners Wien-Aufenthalt 1862/63 resümiert (AML II, S. 3ff.), ist verständlich. Mit Teilen aus anderen Aufsätzen montiert er den Abschnitt über die Nibelungen-Apologie und das lange Alliterationenzitat (in eine Fußnote verwandelt) zu einem aktualisierten Aufsatz über Wagner und Bayreuth in MO 1, ohne sein ästhetisches Urteil zu ändern.

7. 8. 1863 Von Donizetti's Tod und Verdi's Leben

Obwohl Hanslick einige Jahre später genau das Gleiche macht, nämlich seine eigene Kritiken redigiert in einem Sammelband herauszubringen, kritisiert er das Verfahren hier bei seinen französischen Kollegen, vor allem Léon Escudier. Noch mehr geht es ihm aber um eine Abrechnung mit der Art der französischen Kritik, die ihm zu flach und vordergründig urteile, die in ihrer Überheblichkeit keine Ahnung von der Existenz deutscher Musik habe. Nach einem Beleg für diese These folgt er, wo es um Episoden aus dem Leben und Sterben Donizettis und Verdis geht, den Anekdoten des Buches. Doch auch hier lässt er seine Ironie bei jeder Gelegenheit sprudeln (Verdis „ebenso tiefe Studien in der Landwirthschaft [...] als im Contrapunkt" versieht er etwa lapidar mit dem Kommentar „Glückliche Felder!"). Insgesamt versucht er, den Lobpreis auf Verdis Werk zu widerlegen, fügt aber der Ehrlichkeit halber hinzu, dass er in Verdi persönlich während seines Londonbesuches 1862 einen ruhigen und schlichten Mann kennen und schätzen gelernt habe.

4. 9. 1863, 5. 9. 1863 Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847, von Felix Mendelssohn-Bartholdy

Im zweiten Band des Mendelssohn-Briefwechsels findet Hanslick die Auswahl zu vorsichtig (er vermisst etwa Mendelssohns vermutlich im vertrauten Kreis geäußerte Meinung über die aktuellen Komponisten Liszt, Wagner, Schumann, Berlioz; der einen großen Platz einnehmende Briefwechsel mit dem preußischen König wegen seiner Berufung nach Berlin zeige eher unerquickliche formalistische Seiten). Im zweiten Artikel stellt Hanslick vor allem Mendelssohns große Hilfsbereitschaft anderen Komponisten und seine selbstkritische Haltung seinen eigenen Werken gegenüber dar, was zur Nichtveröffentlichung einiger umfangreicher Werke geführt hatte. In ästhetischen Äußerungen Mendelssohns sieht sich Hanslick bestätigt, so in der Kritik am allgemeinen Virtuosentum und der Zwangsneurose, Musikstücke überhaupt auszulegen und im Sinne der Programmmusik zu deuten. Hier zitiert er Mendelssohns Äußerungen über seine eigenen Werke („Lieder ohne Worte", „Melusina"), in denen dieser sich über die Bilder der Hörer amüsiert.

17. 9. 1863 Hofoperntheater. („Esmeralda". – Herr Wachtel. Herr Rokitansky. Frau Peschka.)

Wie immer ist Hanslick trotz seiner grundsätzlichen Ballettskepsis von Claudina Couquis Darbietungen sehr angetan. Sie steht für ihn hoch über allen anderen Tänzerinnen (vgl. die Ballettkritiken in I,5). Bezüglich des Sängers Theodor Wachtel zitiert er ausführlich den Text eines „kenntnißreichen Freundes", den er um einige kritische Punkte ergänzt (interessanterweise „Poesie und Tiefe der Empfindung"). Diese Vorgehensweise findet man in Hanslicks Kritiken selten (auch wenn er bekanntlich Recherchen oder Vorlagen anderer immer wieder benutzte oder umarbeitete, vgl. dazu die Vorarbeiten Hocks in Prag, die Hanslick als Vorlagen dienten, Lomnäs/Strauß 1999).

2. 10. 1863 Das Münchener Musikfest

Gemischte Eindrücke hat Hanslick vom Münchner Musikfest. Der musikalische Teil gefällt ihm, vom Ambiente ist er eher enttäuscht. Vor allem die akustischen Verhältnisse im Glaspalast, dieser architektonischen Novität des 19. Jahrhunderts, die seit den Weltausstellungen Mode wurde und nun auch für musikalische Großereignisse genutzt wurde, befriedigen ihn gar nicht (vgl. dazu seine Bemerkungen über die Konzerte im Londoner Kri-

stallpalast 1862; der Münchner Glaspalast war für die Industrieausstellung 1854 nach Londoner Vorbild errichtet worden, später wurde er hauptsächlich für Kunstausstellungen genutzt). Zu Beginn gibt er einen geschichtlichen Überblick über die lokale Musikgeschichte. Erst spät, nämlich nach der Übersiedelung der Mannheimer Musiker nach München, sei es zu einer nennenswerten Münchner Musikkultur gekommen. Neben der Beschreibung einiger Werke und der Mitwirkenden, der positiven Bewertung der Münchner Bemühungen insgesamt, stellt er als musikalische Höhepunkte Clara Schumann und Joseph Joachim heraus. Die Stadt selbst habe das Festkomitee im Stich gelassen, die geselligen Ereignisse, vor allem das Biertrinken im Hofbräuhaus, findet er eher barbarisch. Dennoch wundert er sich, warum trotz der besten Voraussetzungen nicht auch in Wien ein solches Musikfest möglich sei. Den Ausflug nach München referiert er ausführlich in AML I (S. 302ff.) und greift dabei inhaltlich auf diesen Bericht zurück.

15. 10. 1863 Musik. („Die Musketiere der Königin". – „Die Pagen von Versailles".)

Hanslick bemängelt hier erneut, dass man im Wiener Kärntnertortheater ein musikalisches Lustspiel nicht mit der gleichen Grazie, Eleganz, Pikanterie und Geschwindigkeit aufführen könne wie in Paris, während hingegen das Burgtheater diese Facetten besser beherrsche. In diesem Genre hält er Auber seinem Konkurrenten Halévy gegenüber für überlegen. Dessen Musik sei zu trivial oder ausgedacht und spreche sogar das Publikum nicht mehr an. Im Ganzen gesehen ist für ihn die Mühe der Einstudierung verglichen mit der Qualität des Werkes zu groß, zumal man niemals mit Paris gleichziehen könne. Das bedeutet, dass Hanslick ein schwächeres Werk, falls es nur gut dargeboten wird, durchaus akzeptieren kann.

Fromental Halévy (1799–1862), Die Musketiere der Königin (Les mousquetaires de la reine, 1846)

18. 10. 1863 Richard Wagner über das Hofoperntheater

Im Gegensatz zu seiner gewohnten Kritik an Wagners Opern und Theorien schließt sich Hanslick hier dessen Reformvorschlägen bis auf wenige Details an (er verweist auf seinen zuvor veröffentlichten Aufsatz über deutsche und italienische Oper, der sich schon ähnlich artikuliert habe, s. o. 16. 5. 1863). Anders als in seinen kunsttheoretischen Arbeiten und in seinem Schaffen zeige sich hier Wagner als opernerfahrener Praktiker. Die Vorschläge (eigene

italienische Oper, Opernhaus nur für große Oper, Besetzung der Direktion und des Kapellmeisters, Reduktion der Aufführungen, Verlagerung zugunsten des Balletts, Ausgleich durch Vorstadtbühnen, italienische Privatunternehmer oder eigenes Haus für die komische Oper) modifiziert Hanslick nur geringfügig. Insgesamt aber schwingen bei beiden als Idealbild die Verhältnisse in Paris mit, die sie ja aus eigener Anschauung gut kennen. Hanslick sieht die schwache Entwicklung der komischen Oper in Deutschland darin begründet, dass keine eigene Spielstätte dafür vorhanden sei. Auch in Paris habe es erst eine Entfaltung gegeben nach der Einführung eines eigenen Hauses für die Opéra Comique. Wagners Motto – hier wohl auch im Sinne seiner eigenen Wienpläne zu sehen – geht von einer kathartischen Funktion des Theaters aus. Er verändert dabei nur leicht ein Motto des Kaiser Josephs (Veredlung der Sitten und des Geschmackes).

13. 11. 1863 Concerte

Humoristisch schildert Hanslick die Szenen in der Buchhandlung Lewy, wo das Wiener Publikum um Karten für die Philharmoniker kämpfte. Deutlich wird aber hier schon der Stellenwert, den diese Konzerte bereits damals einnahmen. Länger verweilt er bei Berlioz' „Romeo"-Vertonung (die Orchestrierungskunst Berlioz' und seine musikalische Fantasie sieht Hanslick nach wie vor positiv, „tyrannisch" nennt er die Vokalsätze). Er wiederholt einige altbekannte Einwände gegen die Programmmusik, hier allerdings auf das Spezifikum der Nachfolge Beethovens abgehoben, was nach Berlioz' Konzept damals noch „dramatische Symphonie" heißen sollte. In seiner Ablehnung geht es daher hauptsächlich um das Verletzen des ästhetischen Prinzips der Einheit in der Mannigfaltigkeit. Denn er sieht im Prinzip die literarischen Gattungen unstatthaft vermischt, wenn er die unlogische Abfolge von epischen, dramatischen und lyrischen Teilen beklagt. In seiner Argumentation selbst die innermusikalische Begrifflichkeit verlassend prognostiziert er dieser Mischgattung keine große Zukunft.

Er lobt allerdings die Ausführung, vor allem die Exaktheit des Orchesters (dieses überschwängliche Lob resultiert möglicherweise aus dem nachschwingenden Vergleich mit den Orchestererlebnissen in England). Bei der Gelegenheit zeigt er akustische Besonderheiten und Unterschiede in der Wirkung zwischen Redoutensaal und Opernhaus auf (das Piano wirke mehr im Opernhaus, das Forte mehr im Redoutensaal).

Beim Händelfest hört er zum ersten Mal den Sänger Ludwig Schnorr von Carolsfeld, der zwei Jahre später in der Münchner Uraufführung den

„Tristan" sang. Händels „kleinere Cäcilien-Ode" kritisiert er nur in wenigen Punkten („kalt und formalistisch", „Rococcoschnörkel"), kann aber das Konzept, jeden Affekt entsprechend musikalisch umzusetzen (hier mit Instrumenten), sogar als perfekte Instrumentationskunst Händels deuten, ohne den möglichen Gegensatzes zu seiner eigenen Ästhetik zu bemerken. Offensichtlich kann er musikalische Schilderungen bei älterer Musik (im Sinne der Affektenlehre) akzeptieren (anders als in VMS), was er bei seinen Zeitgenossen Liszt, Berlioz und Wagner hingegen scharf angreift. Im Wiederabdruck übernimmt Hanslick nur den Teil über Berlioz und Liszt, er unterdrückt den interessanten Abschnitt über die Raumakustik und ihre Folgen für die Bewertung von Musik.

Hector Berlioz (1803–1869), Roméo et Juliette (1839); Händel, kleinere Cäcilien-Ode (Ode for St. Cecilia's Day, 1739)

17. 11. 1863 In Sachen der Philharmonischen Concerte

Dies ist einer der wenigen Fälle einer Replik Hanslicks, bezogen auf eine Reaktion auf seine vorausgehende, eigentlich positive Rezension der Philharmonischen Konzerte (vgl. 13. 11.). Sein Kritiker wird von Beginn an als nicht ernstzunehmender Gegner dargestellt (weil er sich das Richteramt in allen Künsten, egal ob Musik, Literatur, bildende Kunst oder Philosophie anmaße; dabei schreibt natürlich auch Hanslick über Musik, Ballett und Literatur, in seiner ersten Zeit auch über Politik, Religion, Philosophie und Ästhetik). Natürlich kann er die Einwände seines Kontrahenten mit juristischem Sachverstand, unterstützt durch das übliche ironische Beiwerk, entkräften.

19. 11. 1863 Concerte. (Sing-Akademie. – Quartett von Laub. – Wohlthätigkeits-Akademie.)

Im Mittelpunkt dieser Kritik steht wieder Brahms, hier allerdings in der Rolle eines Chordirigenten. Hanslick zufolge konnte er die Leistung der Singakademie nach einer schlechten Periode erheblich steigern, auch durch ein für Wien neues Repertoire. Im Mittelpunkt des Konzertes steht Bachs Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis", deren Bestandteile Hanslick im Zusammenhang mit Bachs Schaffen analysiert. Anders als in seinen sonstigen Werkbesprechungen bei Barockoratorien oder -kantaten, auch der Werke Bachs selbst, ist er hier uneingeschränkt positiv gestimmt, lediglich die allegorische, protestantisch geprägte Umsetzung der „gläubigen Seele" stört ihn (aber mehr inhaltlich). Tatsächlich geht seine Kritik soweit, die Klavierbear-

beitungen Bachscher Kantaten von Robert Franz zu loben trotz ihrer freien Eingriffe (die er durchaus kennt). Vor allem schätzt er aber die Leistung, diese Werke zugänglich gemacht zu haben, spricht allerdings auch von der „veralteten Hülle“ Bachscher Orchestrierung. In AML I (S. 299f.) geht er auf Franz’ Bekehrungsversuche während ihres Treffens beim Salzburger Musikfest (vgl. 10. 9. 1862) ein. Er gesteht, sich nicht für Bachs „Todessehnsucht“ und die „wunderlich krausen“ Vokalsätze interessiert zu haben. Franz hatte versucht, ihn in ausführlichen Briefen diesbezüglich zu missionieren und dabei auch Methodik und Ziele seiner Bach-Bearbeitungen dargestellt. Hanslicks Rat, diese „Epistel“ zu veröffentlichen, befolgte Franz später („Offener Brief an Ed. Hanslick. Über die Bearbeitungen älterer Tonwerke namentlich Bachscher und Händelscher Vokalmusik.“ Leipzig 1871). Dennoch wurden seine Bearbeitungen schon von den Zeitgenossen, insbesondere Chrysander – den er Hanslick gegenüber als Kratzbürste bezeichnet – und Spitta stark angegriffen.

Das zum Schluss vorgetragene „Requiem für Mignon“ zeigt Brahms wieder als Schumannianer. Hanslick sieht allerdings seine Kritik am späten Schumann (ermüdend, grüblerisch) bestätigt. Er geht über sein Amt hinaus, wenn er die neu herausgekommenen englischen Madrigale des 16./17. Jahrhunderts Brahms und dem Singverein zur Aufführung empfiehlt. Außerdem mahnt er eigene Chorkompositionen des geschätzten Tondichters Brahms an (die dieser auch alsbald liefern sollte).

Johann Sebastian Bach, „Ich hatte viel Bekümmernis“, BWV 21 (UA 1714, letzte Fassung 1723)

24. 11. 1863 Hofoperntheater. (Das neue Ballet „Jotta“. – „Norma“. – „Lucrezia“. – „Der Postillon“.)

In dieser Mischkritik widmet sich Hanslick zunächst dem neuen Ballett „Jotta“, dessen Inhalt und Ausstattung er sehr detailliert referiert. Die Handlung erscheint ihm als entweder zu schnell vorantreibend oder stagnierend, die Musik dazu gefällt ihm nicht, sie erinnere zu sehr an Verdi und Meyerbeer. Hinsichtlich der drei außerdem rezensierten Opern spricht Hanslick hauptsächlich über stimmliche Leistungen. Vor allem die „Norma“ der Dustmann erfreut ihn besonders. Hanslick hat sich mittlerweile zum Stimmexperten entwickelt und kann von dieser Seite her genaue Diagnosen oder Ratschläge geben (z.B. Aufdringlichkeit des hohen c etc.).

Pasquale Borri (1820–1884)

1. 12. 1863 Eine Biographie Karl Maria Weber's

Wie immer bei Buchbesprechungen gibt Hanslick genau den Inhalt wieder, womit er außerdem dem Leser auch neue Informationen zukommen lassen kann. Hier geht es um den ersten Teil der Biographie Carl Maria von Webers, geschrieben von seinem eigenen Sohn Max, der selbst nicht in die musikalischen Fußstapfen des Vaters trat, sondern im Brotberuf als Eisenbahnbediensteter sowie als Schriftsteller (Eisenbahnromantik) tätig war. Hanslick weist auf das Ziel des Buches hin, mehr über den Charakter und die Lebensgeschichte zu berichten als über die Musik, die für sich selbst sprechen müsse. Dabei zitiert er Aussprüche Webers und Mendelssohns. Hanslick selbst ist von diesem Werk sehr angetan, zumal die mitgeteilten Episoden aus Webers Leben (bis zur Prager Zeit) damals vollkommen unbekannt waren.

12. 12. 1863 Concerte

Anfangs geht es in dieser Sammelkritik um Kammermusik, zunächst um ein früheres Quartett Schuberts, das für Hanslick zu sehr nach Haydn klingt. Ausführlicher widmet er sich der Ozean-Symphonie Rubinsteins, deren programmatische Enthaltsamkeit Hanslick nur loben kann. Allerdings lasse die Inspirationskraft von Satz zu Satz nach, was er als allgemeines Manko bei Rubinstein empfindet.

Einen vollkommenen Verriss erfährt das Konzert mit Werken von Otto Bach, die Hanslick alle der Zukunftsmusik zuordnet. Abgesehen von dieser schon zur Vorverurteilung führenden Parteizugehörigkeit sieht er gravierende kompositorische Mängel (Sprunghaftigkeit, Schwulst, Lärm, epigonale Reminiszenzen, fehlende Originalität, Rohheit der Instrumentierung, unmotivierte Aneinanderreihung fertiger Produkte aus dem Repertoire der Zukunftsmusiker). Hanslick zieht dabei alle Register seiner bissigen Ironie („Panzerfregatte auf dem Stadtparkteich“ etc.). Abgesehen von Hanslicks grundsätzlicher Methode ist besonders interessant, dass er hier die Zukunftsmusik auf einer handwerklich niedrigeren Stufe angreifen kann und feststellen muss, dass die Innovationen Liszts, Wagners und Berlioz' inzwischen wie auf dem Fließband hergestellte Fabrikprodukte jedem verfügbar seien, der entsprechend montieren könne. Der Grundeinwand, Musik nicht wirklich inspiriert erfinden und entwickeln zu können, sondern inhaltlose Musik nur durch bombastische Instrumentation aufzuwerten, wird durch das Absinken ihres Materials in vermeintlich niedrigere Chargen nur allzu deutlich bestätigt.

Anton Rubinstein (1829–1894), Symphonie Nr. 2, C (Ozean) (1851, rev. 1863, 1880);
Otto Bach (1833–1893)

17. 12. 1863, 18. 12. 1863 Die Theater-Privilegien in Frankreich

Anlässlich der bevorstehenden Befreiung der französischen Bühnen von den alten Theaterprivilegien gibt Hanslick eine sehr genaue geschichtliche Darstellung dieses Systems von „alten Polizei-Maßregeln, mittelalterlichen Beschränkungen und überwundenen Kunstansichten." Ist er bezüglich der komischen Oper (vgl. oben) noch vom französischen System begeistert, so schildert er hier ein konservatives Denken in Kunstdingen, das dem sonst so innovativen oder gar revolutionär gesinnten Frankreich geradezu kontraproduktiv entgegensteht: „Das kostbarste Recht an den Privilegien war ja nicht, etwas zu thun, sondern Andere zu hindern, etwas zu thun." Hanslick schildert dabei die eigentümlichsten oder gar absurdesten Vorfälle aus der französischen Theatergeschichte, wie die Theater andere in ihren Aufführungen behindert oder sie zensiert hätten, wie dadurch auf der einen Seite Entfaltung gerade im Bereich der großen Oper erschwert, allerdings durch die Spezialisierung auf komische oder tragische Oper gefördert worden sei. Dabei galten seltsame Eigentumsrechte nicht nur an den Gattungen, sondern auch an den Stücken und sogar an den Personen, gegen die man Auftrittsverbote erwirken konnte – ein feudales System noch nach dessen Auflösung. Selbst die Französische Revolution hatte nur bis zu einem Dekret Napoleons von 1807 Freiheit gebracht. Ähnliche Verhältnisse kann Hanslick nur bei deutschen Provinzbühnen oder in Berlin feststellen, während hingegen in Wien sehr große, manchmal zu große Freiheit und Toleranz herrsche. Dem Zentralismus Frankreichs, durch den die besten Künstler jederzeit nach Paris abgeordnet werden konnten und der zur Folge hatte, dass Erfolge nur über Paris möglich waren, stellt er die in Frankreich selbst mit Neid betrachtete Dezentralisation in Deutschland positiv als Motor der Vielfalt und Innovationen gegenüber. Die Aufhebung der Privilegien durch Kaiser Napoleon sieht er demnach als lang ersehntes Ziel, schildert allerdings nicht, welches neue System anstelle des alten treten soll.

22. 12. 1863 Schumann's Musik zu Goethe's „Faust"

Schon öfters hat sich Hanslick über Schumanns Spätwerk skeptisch geäußert, auch Teile aus der „Faust"-Vertonung in diesem Sinne besprochen

(20. 12. 1860, vgl. I,5, S. 263ff., Erläuterungen S. 498). Hier kann er zum ersten Mal das Gesamtwerk rezensieren. Das bereits 1860 gefällte Urteil wird jetzt durch Detailbeobachtungen und Analysen, auch mit einem Verweis auf Vischers Diktum über Goethes „Faust“ generell belegt und verstärkt. Der dritte Teil des Werkes, der zuerst entstanden ist, wird gelobt, während die später komponierten vorangehenden Teile schon von der ermatteten Inspirationskraft des späten Schumanns zeugten. Anders als sonst benutzt Hanslick für diese erneute Rezension des gleichen Stückes die alte Kritik nicht als Vorlage, sondern verfasst einen vollkommen neuen Text.

Die fragmentarisch wirkenden Szenenzusammenstellungen des zweiten Teils findet er bedenklich, die Musik dazu entzöge sich „der eigentlichen Mission der Musik“, die Grundlage, „Faust II“, sei selbst unter Gebildeten nicht genügend bekannt und ohne Kommentar unverständlich. In der Musik kritisiert er gesangswidrige Partien, die Nähe zum Deklamationsstil Wagners, aber auch zum Text oder den darzustellenden Handlungsträgern konträre Vertonungen (hüpfende Figuren zur Allegorie der „Noth“ etc.). Im ersten Teil erreiche das Werk nicht die Höhe der Textvorlage („matter Abzug“). Allerdings wird für Hanslick die Aufführung durch die Künstler, vor allem Stockhausen als Faust und Dustmann als Gretchen gerettet. Wegen des Publikumsverhaltens verlangt Hanslick wieder nach der „ästhetischen Polizei“.

Robert Schumann, Scenen aus Goethes Faust (1844/53)

29. 12. 1863 Concerte

Zum Jahresende muss Hanslick noch einmal eine Reihe von Zukunftsmusik rezensieren, zunächst Liszts „Faust“-Symphonie, dann ein von Tausig als „Concertgeber“ geleitetes Konzert mit Wagner als Dirigent und Tausig als Pianist. Als Beweis für seine Theorie der Unfähigkeit der Musik, Außermusikalisches zu schildern, nennt er eine Stelle aus Liszts „Faust“-Vertonung, die er zunächst als Darstellung des grinsenden Mephisto gehört habe, dann aber, von den Eingeweihten belehrt, als Gretchens Blumen-Orakel deuten musste (über diese Beliebigkeit der Zuordnung von Bedeutungen handelt bereits das zweite Kapitel in VMS). Auch wenn Hanslick den Kompositionen Wagners nach wie vor nichts abgewinnen kann, so ist er dennoch von ihm als Dirigent vollkommen überzeugt. Eindrücklich schildert er, wie Wagner etwa in Webers „Freischütz“-Ouvertüre einen neuen Duktus gezaubert habe. „Tristan“ ist für ihn eine „trostlose Musik, wenn überhaupt eine“ (hier erinnert man sich an die Aussprüche Gutts aus der Prager Zeit, die Hanslick später immer

wieder paraphrasierte oder wörtlich zitierte, vgl. Lomnäs/Strauß 1999). Die aufgeführten Stücke aus den „Meistersingern" belegen für ihn, dass Wagner keinen Humor besitze, obwohl der Stoff dies verlange. Obwohl er Tausig als Komponist und Pianist der „Weimarer Schule" 1860 noch vollkommen abgelehnt hatte (vgl. I,5, und oben 26. 11. 1862), kann er ihn hier als Pianist würdigen. Seine Virtuosität sei im Moment unübertroffen und seine unmotivierten Exaltationen hätten sich nun abgeklärt.

Als wohltuenden Schlussakkord dieses Jahres feiert Hanslick zuletzt Brahms' Streichsextett op. 18: „die beste Kritik und Replik auf die Großthaten der Zukunftsmusik." Auch hier ist AML II (S. 14f.) eine Parallelquelle. Er berichtet dort darüber, dass ihm seinerzeit Brahms' Sextett wie eine „Erlösung" nach der Wagnertortur vorgekommen sei. Bei der Gelegenheit vergleicht er beide „Kontrahenten" auch ihrem Charakter nach. Dem bescheidenen, sogar linkisch auftretenden Brahms steht der selbstgefällige, raffgierige Wagner als Prototyp eines unsympathischen Menschen gegenüber.

Brahms, Streichsextett Nr. 1, B op. 18 (1859/60)

Musikalische Litteratur

Nach dem Wiederaufleben der „Beilage zur Wiener Zeitung" als „Oesterreichische Wochenschrift" (vgl. Hanslicks frühere Beiträge bis 1854, vor allem die Vorveröffentlichungen von VMS) schreibt Hanslick im Jahrgang 1863 hier eine Rezension über zwei dem Musiktheater gewidmete Neuerscheinungen. Im Gegensatz zu seinen Buchrezensionen für die „Presse" geht Hanslick dabei in unserem Sinne wissenschaftlicher vor. Er referiert den Inhalt nicht als ausgeschmückte Nacherzählung. Anders als Ambros ihm unterstellt (vgl. Brief unten), plädiert Hanslick hier für eine tiefgehende Erforschung der Musikgeschichte auch im Detail und wendet sich im gleichen Atemzug gegen die von Brendel ausgehende „Hegelei" (dem „Höllenzwang Hegel'scher Kategorien"). Für ihn ist dies lediglich eine „willkürliche und oberflächliche Zurechtmachung der Geschichte," die nur den „Mangel an positiven Kenntnissen durch ‚geistreiche' Gesichtspunkte [...] zu ersetzen" trachte.

Moriz Fürstenau, selbst Musiker in Dresden, kann für seine Darstellung der sächsischen Musik- und Theatergeschichte auf reichhaltiges Material vor Ort zurückgreifen. Hanslick vermisst in der schlichten Darstellung lediglich das ästhetische Urteil und einige Notenbeispiele von unbekannten Kompositionen.

Bezüglich Hans Michael Schletterers Darstellung der Geschichte des deutschen Singspiels geht seine Kritik weiter. Er bemängelt vor allem, dass der

Autor nicht an seinem Gegenstand geblieben sei, sondern in der allgemeinen Geschichte des Theaters zu weit ausgeholt habe, am Schluss bezüglich der eigentlichen Geschichte des deutschen Singspiels jedoch zu kurz greife und eher im Stil eines Zeitungsartikels schreibe. Besonders kritisiert er die ästhetischen Urteile. So wird in Hanslicks Augen der Zeitgenosse Offenbach zu despektierlich behandelt, während andere Singspiele, die Hanslick eher verurteilen würde, besonders gelobt würden. Sogar Wagner wird in diesem Zusammenhang vor Schletterers Urteil in Schutz genommen. Hanslick versucht, Schletterers Begriff von Singspiel als falsch nachzuweisen und einen eigenen dagegenzusetzen. Dennoch würdigt er die Verdienste des Buches, die vor allem in der neuen und selbständigen Forschung zur Hamburger Oper lägen.

Moriz Fürstenau (1824–1889); Hans Michael Schletterer (1824–1893)

Materialien

August Wilhelm Ambros an Friedrich Wilhelm Jähns

Prag am 22: November
(St.[a] Cæcilia!:)
1871.

Mein lieber, sehr verehrter Freund!

[...] Was Ihr Buch betrifft, so kann man, mit Beziehung auf die von Ihnen gewünschte Recension Hansliks sagen: *bonum vinum non eget hedera.* Ihr Buch hat und behält bleibenden Werth, selbst wenn unserem Wiener Freund seine Recension in der Feder stecken bleiben sollte. Wie ich ihn kenne, fürchte ich beinahe, daß ihm das Buch zu gründlich und zu voluminös ist. Wie übel, ich trage kein Bedenken zu sagen: wie unwürdig hat er jüngst des braven Köchel Monographie über J. J. Fux (: in der neuen freien Presse:) abgefertigt! Hanslik ist in der That das Ideal eines "Schöngeistes„ – das Wort in gutem Sinne genommen; vom „Gelehrten" (: was er als Professor der Musikgeschichte doch von Gott und Rechtswegen sein sollte:) hat er wenig oder nichts. Er ennuyirt sich daher erstaunlich leicht, und hat kaum die Geduld ein Buch, das Antheil und Aufmerksamkeit verlangt, ordentlich zu lesen. Ich gehe jede Wette ein, welche Sie wollen, daß er z. B. den dritten Band meiner Musikgeschichte kaum mehr als durchblättert haben wird. Gestand er mir doch, daß er in seinen Vorträgen die Zeit von Hucbald (900) bis zu Palestrina (also eben bis 1550:) in fünf Lehrstunden abfertige!! – Ein aufopfernder Fleiß[,] eine liebevolle Vertiefung in einen Gegenstand, eine pietätvolle Hingebung, jährelanges Concentriren der Kräfte auf einen Punkt – kurz alles, was Sie in Ihrem Buche über C. M. v. Weber in so reichem Maße bethätigt haben, muß ihm daher so ziemlich unbegreiflich bleiben. Er ist es eben zu sehr gewohnt, seine Erfolge in kurzen brillanten Feuilletons zu suchen und zu finden. Sollte er wirklich, wie Sie schreiben, "Wagnerianer„ geworden sein, so müßte ich an ihm schier verzweifeln. Denn es ist unmöglich, seine Meinung also im Handumdrehen dermassen radical zu ändern, wenn es nicht an Sachkenntniß oder an Ehrlichkeit mangelt – eines so schlimm wie das andere! Ein hingeworfenes Wort Hansliks frappirte mich in der That: "die Meistersinger enthalten viele sehr interessante Sachen„. Dieselben Meistersinger, die Hanslik in seinem ersten Berichte darüber mit Hohn überschüttete! Ich kann und mag es einstweilen nicht glauben, kenne Hanslik auch

seit vielen Jahren als einen treuen, durchaus ehrenwerthen Charakter. Es wäre mir in Wahrheit bitter, wenn ich enttäuscht werden sollte. [...]

Abkürzungsverzeichnis

AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
AML	Eduard Hanslick: Aus meinem Leben
Conc. I	–: Geschichte des Concertwesens in Wien I
Conc. II	–: Aus dem Concertsaal. Geschichte des Concertwesens in Wien II
CCV	–: Concerte, Componisten, Virtuosen
An. Mus.	Analecta Musicologica
Fs.	Festschrift
Hg., hg.	Herausgeber, herausgegeben
HMT	Handwörterbuch der musikalischen Terminologie
IRASM	International Review of the Aesthetics and Sociology of Music
Lili	Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik
Mf	Die Musikforschung
^{1}MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 1. Auflage
^{2}MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Auflage
MO 1	E. Hanslick: Die moderne Oper
MO 2	–: Musikalische Stationen
MO 3	–: Aus dem Opernleben der Gegenwart
MO 4	–: Musikalisches Skizzenbuch
MO 5	–: Musikalisches und Litterarisches
MO 6	–: Aus dem Tagebuche eines Musikers
MO 7	–: Fünf Jahre Musik (1891–1895)
MO 8	–: Am Ende des Jahrhunderts (1895–1899)
MO 9	–: Aus neuer und neuester Zeit
Mw.	Musikwissenschaft
NA	Neuausgabe
NFP	Neue Freie Presse
NRMZ	Niederrheinische Musik-Zeitung
NZfM	Neue Zeitschrift für Musik
ÖBL	Österreichische Blätter für Literatur und Kunst
ÖMZ	Österreichische Musikzeitung
PZ	Prager Zeitung
Suite	E. Hanslick: Suite
VMS	–: Vom Musikalisch-Schönen
WA	Wiederabdruck
WAMZ	Wiener Allgemeine Musik-Zeitung

Zs.	Zeitschrift
Kursivschrift	In Originaltexten: Wiedergabe von im Original durch Antiqua abgehobenen Stellen. Ansonsten: Herausgeberbemerkung
]	Lemma. Der vor dieser Klammer definierte Text wird verändert. Die genaue Veränderung, Lesart, erscheint nach diesem Zeichen.

Emendierte Druckfehler

Dieses Verzeichnis enthält die offenkundigen Druckfehler der Zeitungsabdrucke, die für diese Ausgabe behoben wurden. Zuerst erscheint die fehlerhafte Vorlage, dann die Verbesserung, bezogen auf Seite und Zeilennummer dieser Ausgabe.

18, 10) Lyrsichen] Lyrischen; 30, 31) Chambonnière] Chambonnières; 32, 35) Couperim's] Couperin's; 50, 10) gegewärtig] gegenwärtig; 62, 35) konnen] konnten; 90, Fußnote) Mosewins] Mosewius; 96, 37) *de*] *des*; 96, 37f.) Lissojous] Lissajous; 97, 3) unzugänzlich] unzugänglich; 97, 20) Ousely] Ouseley; 100, 10) Deine] deine; 101, 21) Villaume] Vuillaume; 102, 11) Gantrot's] Gautrot's; 102, 12) diese] diesen; 112, 34) „Troubadeur"] „Troubadour"; 113, 35) indentificiren.] identificiren.; 120, 12) Hugenotten",] „Hugenotten",; 125, 16) *„Botti, Botti"*] *„Batti, Batti"*; 131, Fußnote) Ybbe] Ybbs; 143, 17) Bannern] Bananen; 158, Fußnote) Glebero-Clavaran] Glebero-Clavareau; 159, 25) *(Commomoration)*] *(Commemoration)*; 160, 34) *„Ancients*] *„Anciens*; 165, 21) Mellon,] Melton,; 166, 15) Padeloup's] Pasdeloup's; 173, 30) ihm,] ihm; 179, 27) großtartigen] großartigen; 179, 28) wär-] wäre; 179, 28f.) Lebensezweige] Lebenszweige; 179, 29) Gegensätz-] Gegensätze; 184, 20) letzen] letzten; 193, Fußnote) unvernehmbare] unvernehmbaren; 211, 36) eurforischen)] euforischen); 215, 16) „Kadi"] „Kaid"; 231, 3) hiolten] hielten; 236, 14) ein] eine; 243, 22) Mendelssohns'] Mendelssohn's; 261, 9) Banbaja"] Barbaja"; 269, 25) „Idomenno"] „Idomeneo"; 287, 15) Gesandheit] Gesundheit; 287, 35) Asthon] Ashton; 293, 13) Kärtnerthor-Theater] Kärntnerthor-Theater; 301, 3) Hofopernthater] Hofoperntheater; 304, 32) schreibenden] schreienden; 308, 9) diletanttisches] dilettantisches; 313, 29) „neun] neun; 313, 29f.) eingeräumt,] eingeräumt; 319, 38) till] til; 333, 7) Mussé,] Massé,; 333, 37) Nigarafall] Niagarafall; 372, 34) Arbeiten,] Arbeiten",; 374, Fußnote) Gonvy] Gouvy; 374, Fußnote) Pasdeloups] Pasdeloup; 376, 38) Rythmus] Rhythmus; 383, Fußnote 2) *France)."*] *France".)*; 388, 8) Figuaration,] Figuration,; 392, 22) Pubicum] Publicum; 396, Fußnote) Leuckert] Leuckart; 415, 21) Glasbranner's] Glasbrenner's; 415, 32) Tonmolos] Tremolos; 432, 10) Antwot] Antwort;

Literaturverzeichnis

Abegg, Werner: Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick. Regensburg 1974

–: Programmusik im Unterricht. Regensburg 1989.

Adler, Guido: Art. August Wilhelm Ambros. Neue Deutsche Biographie

–: Eduard Hanslick. In: Biographisches Jahrbuch und deutscher Nekrolog 1904. Berlin 1906

–: Rede zur Enthüllung der Hanslickbüste. Wien 1913. Separatdruck *Neue freie Presse*

Adorno, Theodor W.: Versuch über Wagner. Frankfurt/Main 1952 (Kap. 1, 6, 9, 10 zuerst in *Zs f. Sozialforschung* 1939, Heft 1 u. 2)

–: Ästhetische Theorie. Frankfurt/Main 1970

Altenburg, Detlef: Eine Theorie der Musik der Zukunft. Zur Funktion des Programms im symphonischen Werk von Franz Liszt. Liszt Studien 1, Kongressbericht Eisenstadt 1975. Hg. v. Wolfgang Suppan. Graz 1977, 9–26

–: Vom poetisch Schönen. Franz Liszts Auseinandersetzung mit der Musikästhetik Eduard Hanslicks. Fs. Heinrich Hüschen. Kassel 1980, 1–9

–: Die Schriften von Franz Liszt. Bemerkungen zu einem zentralen Problem der Liszt-Forschung. Fs. Arno Forchert. Hg. v. Günther Allroggen u. Detlef Altenburg. Kassel 1986, 242–251

– (Hg.): Franz Liszt: Sämtliche Schriften. Wiesbaden 1989ff.

Ambros, August Wilhelm: Franz Liszt's symphonische Dichtungen. In: Bonnie u. Erling Lomnäs, Dietmar Strauß (s.u.), Bd. II, 172–178

Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. 2 Bde. Frankfurt/Main 1983

Beyer, W.: Zu einigen Grundproblemen der formalistischen Ästhetik Hanslicks und August W. Ambros'. Prag 1957

Biographisches Jahrbuch und deutscher Nekrolog. Hg. v. Anton Bettelheim. Berlin 1896ff.

Blaukopf, Kurt: Eduard Hanslick, Guido Adler und die empiristische Tradition der Musikforschung in Österreich. *ÖMZ* 1992, 714–717

Blume, Friedrich: Art. Ambros, Hanslick. [1,2]MGG 1 bzw. [1]MGG 5

Boetticher, Wolfgang: Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen. Berlin 1942

Borchmeyer, Dieter: Das Theater Richard Wagners. Stuttgart 1982

–: Wagner-Literatur – Eine deutsche Misera. Neue Ansichten zum Fall Wag-

ner. *Internat. Archiv f. Sozialgesch. d. dt. Lit.* 3, 3. Sonderheft, Forschungsreferate, 2. Folge. Tübingen 1993, 1–62
Breitkreutz, Dieter: Die musikästhetischen Anschauungen Eduard Hanslicks und ihre Gültigkeit in der Gegenwart. Halle 1969
Brendel, Franz: Zur musikalischen Ästhetik. *NZfM* 1855, 77
–: Franz Liszt. *NZfM* 1856, 69
–: Franz Liszt in Leipzig. *NZfM* 1857, 101
–: Franz Liszts neueste Werke und die gegenwärtige Parteistellung. *NZfM* 1857 I, 121, II, 129, 141, 153
–: Franz Liszt als Symphoniker. Leipzig 1859
–: Gesammelte Aufsätze zur Geschichte und Kritik der neueren Musik. Leipzig 1888
Bruchhagen, Paul: Hanslick und die spekulative Ästhetik. *Zs. f. Ästhetik u. allg. Kunstwiss.* 30, 1936, 270
Buck-Morss, Susan: Dialektik des Sehens, Walter Benjamin und das Passagen-Werk. Frankfurt/Main 1993
Budd, M.: The repudiation of emotion. Hanslick on music. *British Journal of Aesthetics* 20, 1980, 29–43

Csáky, Moritz: Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität. Wien u.a. 1996
Cucchi, Claudina: Erinnerungen einer Tänzerin. Wien u. Leipzig 1904
Czeike, Felix: Das große Groner Wien Lexikon. Wien u.a. 1974

Dahlhaus, Carl: Vom Elend der Musikkritik. *Melos* 24, 1957, 132–136
–: Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff. *Mf* 20, 1967, 145–153
–: Musikästhetik. Köln 1967
–: Analyse und Werturteil. Mainz 1970
–: Die Idee der absoluten Musik. Kassel 1978
–: Philologie und Rezeptionsgeschichte. Bemerkungen zur Theorie der Edition. Fs. Georg von Dadelsen. Stuttgart-Neuhausen 1978, 45
–: Listzs Faustsymphonie und die Krise der Symphonischen Form. In: Über Symphonien. Fs Walter Wiora, hg. v. Christoph Hellmut Mahling. Tutzing 1979, 129ff.
–: Klassische und romantische Musikästhetik. Laaber 1988
–: „Wagnerianer" und „Brahminen". In: Funkkolleg Musikgeschichte. Studienbegleitbrief 8. Mainz 1988, 110–142
– u. *Zimmermann, Michael* (Hg.): Musik zur Sprache gebracht. München u. Kassel 1984

Danz, Ernst-Joachim: Die objektlose Kunst. Untersuchungen zur Musikästhetik Friedrich von Hauseggers. Regensburg 1981

Deas, Stewart: In defence of Hanslick. London 1940

Deaville, James: Franz Brendel – ein Neudeutscher aus der Sicht Wagners und Liszts. Liszt Studien 3 (s.u. unter Gut, Serge), 36–47

Debrois van Bruyck, Carl: Die Frage nach dem Inhalt und Gehalt der Musik. *Stimmen der Zeit. Monatss. f. Politik u. Lit.*, 1859, 563–571

Determann, Robert: Begriff und Ästhetik der „Neudeutschen Schule". Baden-Baden 1989

Deutscher biographischer Index. Hg. v. Willi Gorzny, bearb. v. Hans-Albrecht Koch, Uta Koch u. Angelika Koller. München u.a. 1986

Draheim, Joachim: Musik und Kritik – Anmerkungen zu zwei bisher unveröffentlichten Briefen von Eduard Hanslick. In: Michael von Albrecht u. Werner Schubert (Hg.): Musik und Dichtung. Neue Forschungs-beiträge. Fs. Viktor Pöschl. Frankfurt/Main 1990, 351–372

Eger, Manfred: Nietzsches Ausfälle mit Hanslicks Einfällen. *Gondroms Festspiel-Magazin* 1994, 45–53

Eichborn, Andreas: Beethovens Neunte Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption. Kasseler Schriften z. Mw. 3. Hg. v. Klaus Kropfinger u.a. Kassel u.a. 1993

Einfach gigantisch: 150 Jahre Faszination Weltausstellung 1851 – 2000. Stuttgart 1998

Eisenberg, Ludwig: Künstler- und Schriftstellerlexikon „Das Geistige Wien". Wien 1891

–: Großes Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert. Leipzig 1903

Elßner, Mechthild: Zum Problem des Verhältnisses von Musik und Wirklichkeit in den musikästhetischen Anschauungen der Schumannzeit. Halle 1964

Estermann, Alfred: Die deutschen Literaturzeitschriften 1815–1850. Nendeln 1977ff.

–: Die deutschen Literaturzeitschriften 1850–1880. München u.a. 1988ff.

Fellinger, Imogen: Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts. Studien z. Musikgesch. d. 19. Jh. 10. Regensburg 1968

Fétis, François-Joseph: Biographie universelle des musiciens. Paris 1867ff.

Fiechtner, Helmut A.: Österreich. In: Kaufmann, Harald (Hg., s.u.), 81–90

Freystätter, Wilhelm: Die musikalischen Zeitschriften seit ihrer Entstehung bis zur Gegenwart. München 1864

Friedrich, Regine: Ferdinand Graf Laurencin. Ein Beitrag zur Geschichte der Wiener Musikkritik. Graz 1966

Gärtner, Markus: Hanslick und Liszt. *Musik und Ästhetik* 23, 2002, 13–31

–: Eduard Hanslick versus Franz Liszt. Aspekte einer grundlegenden Kontroverse. Hildesheim u.a. 2005

Gay, Peter: Freud, Juden und andere Deutsche. Herren und Opfer in der modernen Kultur. New York 1978, dt. Hamburg 1986

Giebisch, Hans u. *Gugitz, Gustav:* Bio-bibliographisches Literaturlexikon Österreich. Wien 1964

Gienow-Hecht, Jessica C.E. u. *Schumacher, Frank:* Culture and international History. New York 2003

Glatt, Dorothea: Zur geschichtlichen Bedeutung der Musikästhetik Eduard Hanslicks. München 1972

Graf, Max: Composer and critic. Two hundred years of musical criticism. New York 1946

–: Die Wiener Oper. Wien u. Frankfurt/Main 1955

Grimm, Hartmut: Zwischen Klassik und Positivismus. Zum Formbegriff Eduard Hanslicks. Berlin 1982

–: Die Musikanschauungen Franz Grillparzers und Eduard Hanslicks. *Beiträge z. Mw.* 24, 1982, 17–30

–: Bismarck der Musikkritik. *Musik u. Gesellschaft* 1989, 399–403

Grimm, Ines: Eduard Hanslicks Prager Zeit. Frühe Wurzeln seiner Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“. Saarbrücken 2003

Gruber, Siegfried: Das Musikfeuilleton im 19. Jahrhundert am Beispiel Eduard Hanslicks. Wien 1972

Gugitz, Gustav: s. Giebisch, Hans

Gut, Serge: Berlioz, Liszt und Wagner: Die französische Komponente der Neudeutschen Schule. Liszt-Studien 3. Franz Liszt und Richard Wagner, Musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule. Hg. v. Serge Gut. München 1986, 48–55

Haas, Robert: Eduard Hanslick. In: Sudetendeutsche Lebensbilder. Hg. v. E. Gierach, Bd. I, Reichenberg 1926, 205–209

Hall, R. W.: On Hanslick's supposed formalism in music. *Journal of Aesthetics* XXV, 1967, 453

Hanslick, Eduard: Vom Musikalisch-Schönen. Leipzig 1854, 1858, 1865, 1874, 1876, 1881, 1885, 1891, 1896, 1902. Hist.-krit. Ausgabe. Hg. v. Dietmar Strauß. Mainz 1990

–: Geschichte des Concertwesens in Wien I. Wien 1869–1870
–: Aus dem Concertsaal. Geschichte des Concertwesens in Wien II. Wien 1870
–: Die moderne Oper [MO 1]. Berlin 1875
–: Musikalische Stationen [MO 2]. Berlin 1880
–: Aus dem Opernleben der Gegenwart [MO 3]. Berlin 1884
–: Musikalisches Skizzenbuch [MO 4]. Berlin 1888
–: Musikalisches und Litterarisches [MO 5]. Berlin 1889
–: Aus dem Tagebuche eines Musikers [MO 6]. Berlin 1892
–: Fünf Jahre Musik (1891–1895) [MO 7]. Berlin 1896
–: Am Ende des Jahrhunderts (1895–1899) [MO 8]. Berlin 1899
–: Aus neuer und neuester Zeit [MO 9]. Berlin 1900
–: Gallerie. Wien 1878
–: Suite. Wien 1884
–: Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. Berlin 1886
–: Operncyclus. Wien 1889
–: Aus meinem Leben. Berlin 1894
–: Sämtliche Schriften. Hist.-krit. Ausgabe. Hg. v. Dietmar Strauß. Wien u.a. 1993ff.
Hasner, Leopold von: Autobiographisches und Aphorismen. Stuttgart 1892
Haubrichs, Wolfgang: Einleitung. *Lili* 1975, 19/20: Edition und Wirkung, 7–12
Helm, Theodor: 50 Jahre Wiener Musikleben (1866–1916). Erinnerungen eines Musikkritikers. Hg. v. Max Schönherr. Wien 1977
Heuß, Alfred: Hanslick und die Gegenwart. Aus Anlaß von Hanslicks 100. Geburtstag am 11. September. *Zs. f. Musik* 9, 1925
Hirschfeld, Robert: Das kritische Verfahren Eduard Hanslicks. Wien 1885
–: Musikalische Kritik in der Wiener Zeitung. In: Geschichte der Kaiserlichen Wiener Zeitung. Wien 1903, 197–235
Höslinger, Clemens: Einige Anmerkungen zum Thema Hanslick. *ÖMZ* 21, 1966, 535
Hostinský, Otakar: Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkt der formalen Ästhetik. Leipzig 1877

Jäger, Georg: Die Herbartianische Ästhetik – ein österreichischer Weg in die Moderne. In: Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830–1880). Graz 1982, 195–219
Jahn, Michael: Was denken Sie von Wagner? Mit Eduard Hanslick in der

Wiener Hofoper. Kritiken und Schilderungen. (Schriften zur Wiener Operngeschichte 4, Veröffentlichungen des rism-Österreich, Reihe B, Bd. 5). Wien 2007

Johnston, William M.: Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848–1938. Wien u.a. 1982

Jost, Christa u. *Peter:* Zukunftsmusik. *Musiktheorie* 2, 1995, 119–135

Jugend in Wien. Eine Ausstellung des Literaturarchivs Marbach. Hg. von Ludwig Greve u. Werner Volke. Stuttgart 1974

Kabisch, Thomas: Konservativ gegen Neudeutsch, oder: Was heißt „außermusikalisch"? In: Funkkolleg Musikgeschichte. Studienbegleitbrief 8. Mainz 1988, 55–109

Kaufmann, Harald (Hg.)*:* Symposion für Musikkritik. Studien zur Wertungsforschung I. Graz 1968

Kessel, Martina: Langeweile. Zum Umgang mit Zeit und Gefühlen in Deutschland vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert. Göttingen 2001

Khittl, Christoph: Eduard Hanslicks Verhältnis zur Ästhetik. In: Biographische Beiträge zum Musikleben Wiens im 19. und frühen 20. Jh. Hg. v. Friedrich C. Heller. Wien 1992, 81–109

Kirchmeyer, Helmut: Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland. Regensburg 1968ff.

–: Schmidt-Hanslick-Wagner – Hanslick-Chrysander. Beitrag zum Versuch einer Charakterstudie. Programmheft Tannhäuser. Bayreuth 1989

Kivy, Peter: Something I've always wanted to know about Hanslick. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1988, 413–417

–: What was Hanslick denying? *Journal of Musicology* VIII, 1990, 3–18

Kracauer, Siegfried: Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit. Frankfurt/Main 1994, Erstedition Amsterdam 1937

Kretschmer, Winfried: Geschichte der Weltausstellungen. Frankfurt am Main, New York 1999

Kropfinger, Klaus: Wagner und Beethoven. Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners. Studien z. Musikgesch. d. 19. Jh. 29. Regensburg 1975

Kunze, Stefan: Der Kunstbegriff Richard Wagners. Regensburg 1983

Kutsch, Karl Josef u. *Riemens, Leo:* Großes Sängerlexikon I, II. Bern u. Stuttgart 1987. Ergänzungsbd. I, Bern 1991, II, Bern 1994

Lachner, Corbinian: Die Musikkritik. Versuch einer Grundlegung. München 1954

Landerer, Christoph: Eduard Hanslick und Bernhard Bolzano. Ästhetisches Denken in Österreich in der Mitte des 19. Jahrhunderts. St. Augustin 2004

Lippmann, Friedrich: Hanslick und die italienische Musik. *An. Mus.* 28, 1993, 107–154

Liszt, Franz: Gesammelte Schriften. Hg. v. Lina Ramann. Leipzig 1880ff.

–: Sämtliche Schriften. Hg. v. Detlef Altenburg. Wiesbaden 1989ff.

–: Berlioz und seine Haroldsymphonie. *NZfM* 1855, 25, 37, 49, 77, 89

–: Robert Schumann. *NZfM* 1855, 133 145, 157, 177, 189

–: Marx: Die Musik im neunzehnten Jahrhundert. *NZfM* 1855, 213–221, 225–230

–: Briefe. Hg. von La Mara. Leipzig 1893ff.

Liszt Studien. Hg. v. European Liszt Centre 1975ff.

Loesch, Heinz von: Kunst als Religion und Religion als Kunst. Zur Kunst- und Religionsphilosophie Richard Wagners. In: Helga de la Motte-Haber (Hg., s.u.), 117–136

Lomnäs, Bonnie u. *Erling* u. *Strauß, Dietmar:* Auf der Suche nach der poetischen Zeit. Der Prager Davidsbund: Ambros, Bach, Bayer, Hampel, Hanslick, Helfert, Heller, Hock, Ulm. Zu einem vergessenen Abschnitt der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. I, II. Saarbrücken 1999

Ludvová, Jitka: Pražské orchestrální koncerty v letech 1860–1895. *Hudební věda* 1980, 103

–: Zur Biographie Eduard Hanslicks. Studien z. Mw. 37. Tutzing 1986, 37-46

–: Dokonalý antiwagnerián. Eduard Hanslick: paměti, fejetony, kritiky. Prag 1992

Massow, Albrecht von: Art. Absolute Musik, Autonome Musik, Programmusik. HmT

Mattie, Eric: Weltausstellungen. Stuttgart, Zürich 1998

Mehner, Klaus (Hg.): Eduard Hanslick. Vom Musikalisch-Schönen. Aufsätze. Musikkritiken. Leipzig 1982

Misch, Ludwig: Eduard Hanslick. *Allg. Musikzeitung* 52/37, 1925

Moos, Paul: Die Philosophie der Musik von Kant bis Eduard von Hartmann. Berlin 1902, 1922

Motte-Haber, Helga de la (Hg.): Musik und Religion. Laaber 1995

–: Das Schöne und das Häßliche. *NZfM* 1994, 12–17

Müllert, Ulrich (Hg.): s. Wapnewski, Peter

Naegele, Philipp Otto: August Wilhelm Ambros. His historical and critical thought. Diss. Princeton 1954

Nautz, Jürgen u. *Vahrenkamp, Richard* (Hg.): Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen. Studien zu Politik und Verwaltung. Hg. v. Christian Brünner u.a., Bd. 46. Wien u.a. 1993

Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950. Hg. v. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Graz u. Köln 1957ff.

Pasteyrik, Walter: Die alte „Presse" (1848–1864). Wien 1948

Paupié, Kurt: Handbuch der österreichischen Pressegeschichte 1848–1959. Bd. I: Wien. Wien u. Stuttgart 1960

Payzant, Geoffrey: Hanslick, Sams, Gay and „tönend bewegte Formen". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 40, 1981, 41–48

–: E. Hanslick and the „geistreich" Dr. Alfred Julius Becher. *Music Review* 1983, 104–115

–: Eduard Hanslick on the rôle of the performer. In: Opuscula aesthetica nostra. Edmonton 1984

–: Eduard Hanslick's Vom Musikalisch-Schönen: a pre-publication excerpt. *Music Review* 1985, 179–185

–: Saltcellars and candelabra: Hanslick on Bach. In: Papers from the 1985 McGill Bach Symposium. Hg. v. R. Cooper. Montreal 1985, 71–83

–: Hanslick, Heinse and the moral effects of music. *Music Review* 1988/89, 126–133

–: Eduard Hanslick and Bernhard Gutt. *Music Review* 1989, 124–133

–: Hanslick on music as product of feeling. *Musicological Research* 1989, 133ff.

–: Eduard Hanslick and Ritter Berlioz in Prague. Calgary 1991

Printz, Felix: Zur Würdigung des musikalischen Formalismus Eduard Hanslicks. München 1918

Raff, Joachim: Die Wagnerfrage. Braunschweig 1854

Raisp, Egon: Die Wiener Tagespresse, 1848–1950. Versuch einer Typologie. Wien 1952

Reckow, Fritz: „Wirkung" und „Effekt". – Über einige Voraussetzungen, Tendenzen und Probleme der deutschen Berlioz-Kritik. *Mf* 33, 1980, 1–36

Riemens, Leo: s. Kutsch, Karl Josef

Riemer, Otto: Musikästhetik, nicht gefragt: Zur Zentenar-Erinnerung an Hanslicks Buch „Vom Musikalisch-Schönen" (1854). *Musica* 5, 1954

Riethmüller, Albert: Aspekte des musikalisch Erhabenen im 19. Jahrhundert. *AfMw* 40, 1983, 38ff.
Rote, Richard: Beckmesser. Ein Rettungsversuch. *Die Musik* 1909/10

Salmen, Walter: Das Konzert. Eine Kulturgeschichte. München 1988
Sams, Eric: Eduard Hanslick, 1825–1904, the perfect Anti-Wagnerite. *Musical Times* 116, 1975, 867
Schäfke, Rudolf: Eduard Hanslick und die Musikästhetik. Leipzig 1922
Schanze, Helmut (Hg.): Romantik-Handbuch. Stuttgart 1994
Schering, Arnold: Geschichte der musikalischen Kritik in Deutschland. Jb. Musikbibl. Peters 1928, 9–23
Schmied-Kowarzik, Wolfdietrich: Vergessene Impulse der Wiener Philosophie um die Jahrhundertwende. In: Nautz, Jürgen u.a. (Hg., s.o.), 181–201
Schneider, Paul: Über das Darstellungsvermögen in der Musik. Eine Untersuchung von Eduard Hanslicks Buch „Vom Musikalisch-Schönen". Leipzig 1892
Schumacher, Frank: s. Gienow-Hecht, Jessica C.E.
Schumann, Robert: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Hg. v. Martin Kreissig. Leipzig 1914
–: Tagebücher. Hg. v. Georg Eismann, I, 1827-38. Leipzig 1971
Schürmann, Jochen (Hg.): Die Korngolds in Wien. Der Musikkritiker und das Wunderkind. Aufzeichnungen von Julius Korngold. Zürich u. St. Gallen 1991
Seidel, Wilhelm: Absolute Musik und Kunstreligion um 1800. In: Helga de la Motte-Haber (Hg., s.o.), 91–114
–: Art. Absolute Musik. ^{2}MGG 1
Seidl, Arthur: Vom Musikalisch-Erhabenen. Regensburg 1887, 1907
Sponheuer, Bernd: Zur ästhetischen Dichotomie als Denkform in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Eine historische Skizze am Beispiel Schumanns, Brendels und Hanslicks. *AfMw* 37, 1980, 1
Stade, Friedrich: Vom Musikalisch-Schönen. *NZfM* 1870, 66, 241
–: Vom Musikalisch-Schönen. Mit Bezug auf Dr. E. Hanslicks gleichnamige Schrift. Freiburg 1871
Stange, Eberhard: Die Musikanschauung Eduard Hanslicks in seinen Kritiken und Aufsätzen. Eine Studie zur musikalisch-geistigen Situation des 19. Jahrhunderts. Münster 1954
Strauß, Dietmar: Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. I. Historisch-kritische Ausgabe, II. Eduard Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht. Mainz 1990

–: (Hg.): Eduard Hanslick: Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe. Wien u.a. 1993ff.

–: Prager Davidsbündeleien. In: Robert Schumann. Philologische, analytische, sozial- und rezeptionsgeschichtliche Aspekte. Hg. v. Wolf Frobenius u.a. Saarbrücker Studien z. Mw. Neue Folge 8. Saarbrücken 1998, 170–184

–: Ungarische Musik im Spiegel der Wiener Presse 1850–1900. In: Zwischen Volks- und Kunstmusik. Aspekte der ungarischen Musik. Hg. v. Stefan Fricke u.a. Saarbrücken 1999, 64–77

–: s.a. Lomnäs, Bonnie u.a.

–: „Eigentlich ein Skandal ..." Die Situation der Gesamtausgabe der Schriften Eduard Hanslicks. *Die Tonkunst*, 3, 2007, 258-260

Stuckenschmidt, Hans Heinrich: Glanz und Elend der Musikkritik. Berlin u. Wunsiedel 1957

–: Art. Musikkritik. [1,2]MGG 5

Suppan, Wolfgang: Franz Liszt zwischen Eduard Hanslick und Fr. v. Hausegger. Ausdrucks- contra Formästhetik. *Studia musicologica* 24, 1982, 113–131

Tadday, Ulrich: Die Anfänge des Musikfeuilletons. Stuttgart 1993

Tappert, Wilhelm: Wagnerlexikon. Wörterbuch der Unhöflichkeit, enthaltend grobe, höhnende, gehässige und verleumderische Ausdrücke, welche gegen den Meister Richard Wagner, seine Werke und seine Anhänger von den Feinden und Spöttern gebraucht worden sind. Leipzig 1887

Tewinkel, Christiane: Bin ich normal, wenn ich mich im Konzert langweile? Köln 2004

The Great Derby Race. Strategies of Cultural Representation at Nineteenth-Century World Exhibitions. In: Jessica C. E. Gienow-Hecht und Frank Schumacher (Hg.): Culture and International Relations in Modern History. Berghahn, New York 2002.

Tschulik, Norbert: A. W. Ambros als Musikkritiker. *ÖMZ* 31, 1976, 222–226

–: August Wilhelm Ambros und das Wagner-Problem. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikkritik und der Wagner-Rezeption. Studien z. Mw. 29. Tutzing 1978, 155

–: Neues zur Ästhetik und Kritik Eduard Hanslicks. *ÖMZ* 34, 1979, 601

Vahrenkamp, Richard: s. Nautz, Jürgen

Wagner, Manfred: Geschichte der österreichischen Musikkritik in Beispielen. Tutzing 1979

Wagner, Richard: Gesammelte Schriften und Briefe. Hg. v. Julius Kapp. Leipzig o.J.

Walter, Edith: Österreichische Tageszeitungen der Jahrhundertwende. Wien u.a. 1994

Wandruszka, Adam: Geschichte einer Zeitung. Das Schicksal der „Presse" und der „Neuen Freien Presse" von 1848 bis zur Zweiten Republik. Wien 1958

Wapnewski, Peter: Eduard Hanslick als Darsteller seiner selbst. Nachwort zu ders. (Hg.): E. Hanslick: Aus meinem Leben. Kassel 1987, 487ff.

–: Eduard Hanslick als Kritiker der Musik seiner Zeit. Nachwort zu ders. (Hg.): E. Hanslick: Aus dem Tagebuch eines Rezensenten. Gesammelte Musikkritiken. Kassel 1989, 320ff.

– u. *Müllert, Ulrich* (Hg.): Richard Wagner Handbuch. Stuttgart 1986

Weigel, Hans: Apropos Musik. Kleine Beiträge zu einem großen Thema. Graz u.a. 1982

Wiener, Ilse: Eduard Hanslicks Musikästhetik in ihrer inneren Beziehung zur Kunstauffassung Lessings. Prag 1927

Winckler, Johann: Die periodische Presse Österreichs. Wien 1875

Wurzbach, Constant von: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Wien 1856ff.

Yoshida, Hiroshi: Eduard Hanslick and the idea of „public" in musical culture: towards a socio-political context of formalistic aesthetics. *IRASM* 2001, 179–199

Zangwill, Nick: Against emotion: Hanslick was right about music. *British Journal of Aesthetics* 44, 2004, 29–43

Zelinsky, Hartmut: Richard Wagner – ein deutsches Thema. Frankfurt/Main 1976

Zenker, Ernst Viktor: Geschichte der Wiener Journalistik von den Anfängen bis zum Jahre 1848. Wien u. Leipzig 1892/93

–: Geschichte der Journalistik in Österreich. Wien 1900

Zimmermann, Michael: s. Dahlhaus, Carl

Zimmermann, Robert: Die naturwissenschaftliche Methode in der Philosophie. *ÖBL* 4/1853

–: Die spekulative Aesthetik und die Kritik. *ÖBL* 6/1854

–: Zur Aesthetik der Tonkunst. Vom Musikalisch-Schönen. *ÖBL* 47/1854

–: Ein musikalischer Laokoon. *ÖBL* 49/1855

Personenindex

C

T



Dietmar Strauß
ist seit 1990 Herausgeber der Schriften Eduard Hanslicks. Er unterrichtet Musik und Deutsch am Marie-Luise-Kaschnitz-Gymnasium in Völklingen.

EDUARD HANSLICK
(1825–1904)

regte in seinem Buch „Vom Musikalisch-Schönen" (1854) die musikästhetische Diskussion des 19. Jahrhunderts entscheidend an. Sein Musikjournalismus brachte ihm den Titel „Bismarck der Musikkritik" (G. Verdi) ein. Gewiss war er der wichtigste Musikschriftsteller seiner Zeit. Vielen Musikliebhabern ist er aber nur als Anführer der Anti-Wagner-Partei im Bewusstsein. Ein Blick auf seine Schriften zwingt zur Revision dieses Bildes, das vor allem von den Neudeutschen geprägt wurde. Seine etwa 1500 Aufsätze und Rezensionen, von denen er nur etwa die Hälfte, zumeist stark bearbeitet, in Sammelbänden herausgab, porträtieren scharfzüngig und witzig sechzig Jahre Musikleben.

„... es ist kaum zu bezweifeln, dass die Hanslick-Schriften die bedeutendste, gründlichste und umfassendste Quelle für die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts darstellen."

Clemens Höslinger, Österreichische Musikzeitschrift



ISBN 978-3-205-77990-2
http://www.boehlau.at
http://www.boehlau.de